مصر الشاعرة

إذا كان هناك شئ أطمح أن تحققه هذه المجلة خلال عملى فيها، فطموحى الأول أن تكون «إبداع» مشتغلاً أو معمل تفريخ لنهضة شعرية جديدة تعيد لفن الشعر مكانه وسلطانه اللذين كانا له من قبل فى حياتنا الفنية والثقافية والقومية جميعا. لا يدفعنى إلى هذا الطموح اشتغالى بفن الشعر فحسب، بل الدافع الأكبر هو إيمانى الراسخ بأن نهضة الشعر شرط لأية نهضة نريد أن نحققها فى أى مجال آخر من مجالات الفن والثقافة والمجتمع.

إن نهضة الشعر معناها نهضة اللغة، فالشعر هو أرقى شكل من أشكال الكلام. وإذا استطاع الشعر أن يجتذب إليه من الأجيال الجديدة من يوقفون عليه جهودهم، ويفنونه بمواهبهم وتجاربهم، ويربّون جمهوراً من الأنصار يلتفّ حوله ويتذوقه، فقد أحييّنا اللغة من جديد فى أوساط الشعراء والكتّاب المبدعين، وأوساط القراء المتذوقين.

وقد كانت حركة الإحياء الشعرية فى أواخر القرن الماضى وأوائل القرن الحالى، مقدّمة لحركة الإحياء اللغوية الشاملة. ولولا أن البارودى، وشوقى، وحافظ وإسماعيل صبرى وغيرهم من الشعراء ظهروا أولاً، لما ظهر بعدهم ذلك الرعيل الأول من كبار الناثرين الذين خلّصوا لغة الكتابة الأدبية والصحفية من أشكالها البالية الميتة، وبعثوا فيها روحا جديدة وصلتها وصلاً مباشراً بخبرات الحواس وملكات العقل وقوى النفس والشعور، ومكّنتها من أن تعبّر بجد واقتصاد وجمال عن كل الشئون التى خاض فيها أمثال: محمد عبده، والمويلحى، وأحمد لطفى السيد، وسعد زغلول، وقاسم أمين، وطه حسين، والعقاد، وسلامة موسى، وعلى مشرّفة، وإسماعيل مظهر، والسنهورى.

ولقد كان الشائع إلى عهد قريب أن يبدأ بالشعر كل من يرى فى نفسه استعدادا للكتابة، فإمّا ثبتت شاعريته، وإلاّ انصرف إلى النثر وقد استفاد من محاولاته الشعرية. اكتساب السليقة والتمكن من اللغة، يستوى فى ذلك أن يكون عالماً

او مفكرا او اديباً، فالتمكن من اللغة ليس ضرورة فى الكتابة الادبية وحدها، بل هو ضرورة ايضاً للكتابة العلمية، التى تختلف طبعاً عن الكتابة الأدبية، لكنها تحتاج مثلها إلى استخدام دقيق للمفردات، ومعرفة بالنحو، وخبرة واسعة بأساليب العرض والتحليل، والنقد والمناقشة

وفى اعتقادى أن السبب الرئيسى فى ضآلة إنتاجنا العلمى المنشور يعود إلى أن علماءنا لا يعرفون اللغة القومية معرفة جيدة، فى الوقت الذى يقفون فيه على هوامش اللغات الأجنبية، فلا يستطيعون الخلق بلغتهم او الإضافة بلغات الآخرين. وما يقال عن إنتاجنا العلمى، يقال عن إنتاجنا الفلسفى، إذ لم يستطع فلاسفتنا المعاصرون أن يبلوروا لغة فلسفية حديثة كتلك التى بلورها فلاسفتنا القدماء. وقد يظن البعض أن إنتاجنا العلمى والفكرى قليل او غير أصيل بسبب قلة ما نملكه من أفكار، والحقيقة اننا لا نفكر إلا باللغة، فإذا لم تتوفر لنا اللغة عجزنا عن التفكير

وفى اعتقادى ايضا أن اللغة مازالت مشكلة جوهرية فى إنتاجنا القصصى، الذى يعجز فى أغلب الأحوال عن دراسة الشخصيات ووصف الأشياء، عجزه عن توسيع آفاق التجربة وسبر أغوارها، والتحليق فى أجوائها حتى يتجاوز الكاتب حدود ما يراه، ويتوغل فيما لم يكن يراه من مناطق تسكنها الهموم الإنسانية المشتركة، فالوصول إليها هو الشرط الذى ينقل الكتابة من الإطار المحلىّ المحدود، ويمكّنها من الوصول إلى الإنسان فى كل مكان

ويظن كاتب القصة غالباً أنه يعرف ما يريد أن يقوله قبل أن يكتب، وما اللغة إلا اداة لوضع هذا الذى يريد أن يقوله فى كلمات تكفيه قدرتها على الإشارة ولو من بعيد، فليس مطلوبا منه أن يعرف النحو او ينوّع ابنية الجملة او يتميّز بأسلوب يختلف عن أساليب الآخرين

ومن الطبيعى أن يؤدى فقر اللغة إلى فقر العالم القصصى، وما علينا إلاّ أن نقارن بين لغتنا القصصية ولغة القصاصين الأجانب حتى فى الترجمة العربية لندرك هذا الفرق بوضوح

وقد بيّنت الدراسات النقدية الحديثة أن القيمة الشعرية ليست قاصرة على فن الشعر وحده دون بقية فنون الأدب، بل هى عنصر جوهرى فى كل كتابة ادبية سواء كانت قصيدة او قصة او رواية او مسرحية. ومن هذا كله يتضح أن نهضة الشعر شرط لنهضة أىّ فن يستخدم اللغة، ولو كان علما تجريدياً او فكراً فلسفياً. فإذا قيل كما يقال الآن بالفعل: إن مصر تكتب القصة، ولا تكتب الشعر، فهذا كلام لا معنى له، وإذا كان أصحابه يستندون إلى رواج القصة فى هذه المرحلة وتراجع الشعر نسبياً، فهم فى هذا يستندون إلى الكمّ وحده، ويجعلون الظاهرة المرحلية حجة على العبقرية المصرية فى كل العصور، ولو فكروا بتأنٍ وتجرّد، لعلموا اولا أن فنّ الشعر سابق على اى فن فى اية لغة، وان القصة فن حديث نسبياً، وأن غياب الشعر فى اية حركة ادبية يطعن فى حضور القصة، وأن حضور القصة دليل على أن غياب الشعر سطحىّ عارض.

وعلى العكس من هذا الاستنتاج الفاسد، واستناداً إلى الحقيقة العلمية التى أشرت إليها من قبل، وهى وحدة الظواهر اللغوية وتراسل الإنتاج الأدبى، وحتمية وجود القيمة الشعرية فى كل فنونه، أقول : إن مصر التى بعثت الشعر العربى حيًا فى هذا العصر، وأسهمت بنصيب وافر مؤثر فى حركات التجديد المتوالية ـ ابتداءً من التجديدات الكلاسيكية التى تمثلت فى المطولات القصصية والمسرحيات الشعرية، والتجديدات الرومانتيكية التى تناولت معجم الشعر وموضوعاته وأوزانه، والتجديدات المعاصرة المتمثلة فى ظهور الشعر الحرّ وانتصاره فى كل الأقطار العربية ـ مصر هذه حُبْلى بشعر كثير ظهرت بشائرة بالفعل فى كوكبة من الشعراء المصريين الشباب، وهناك عشرات من الشعراء المجهولين نوقن أنهم موجودون بين مئات من الناشئين الذين تموج بهم مدننا وقرانا، ولا تمتد لهم يدٌ تقوم خطاهم أو تساعدهم على التقدم والظهور.

إن مصر القصاصة هى ذاتها مصر الشاعرة. وتجاهل هذه الحقيقة كسل أو تضليل. وعلينا جميعا أن نقاوم هذا الكسل وهذا التضليل. ولتنطلق الشرارة من «إبداع» وليكن هذا هو دورنا فى حركة التنوير الشاملة. فلا تنوير بغير يقظة عقلية، ولا يقظة للعقل بغير لغة حية، ولا حياة للغة بعيداً عن حياة الشعر.

سأل الأمير «لنج دى فو» الحكيم «كونفوشيوس» عما يوصى به من إجراء لاستعادة السلم، ورفع المستوى الأخلاقى فى مملكته فأجاب «كونفوشيوس» ضع الألفاظ موضعها. فحين لا توضع الألفاظ موضعها تضطرب الأذهان وتفسد المعاملات، وحين تفسد المعاملات لا تدرس الموسيقى، ولا تؤدى الشعائر الدينية، وحين لا تدرس الموسيقى، ولا تؤدى الشعائر الدينية، تفسد النسبة بين الإثم والعقوبة، وحين تفسد النسبة بين الإثم والعقوبة، لا يدرى الشعب على أى قدميه يرقص، ولا ماذا يفعل بأصابعه العشر.

نحن إذن محتاجون لنهضة شعرية جديدة تنهض بها اللغة، وتنهض بها الثقافة جميعاً، و«إبداع» هى المجلة العربية المؤهلة لحمل هذه الرسالة، لأنها ليست صفحات تملأ بما يرد إليها من مواد بل هى تخطط لكل عدد من أعدادها، وتوازن وتجتهد فى أن تجعل موادّها تألفا من الأصوات الجادة المتصارعة المتحاورة، المؤدية فى النهاية إلى تمجيد الحياة، والفرح بالموهبة، والدفاع عن العقل والحرية. فى هذا الإطار تحتفى بكل التجارب والتيارات فى الشعر والقصة والفنون الجميلة والسينما والمسرح والموسيقى، وتعتبر نقد الإبداع جزءاً مكملاً للإبداع. قد يرى البعض فى هذه روحاً موسوعية لا تذكرها، فنحن نعلم أن هذه الروح أساس فى كل تنوير صحيح، لأن التنوير فى حقيقته كشف شامل. غير اننا نهتم اهتماما خاصاً بالقصيدة التى خصصنا لها ولنقدها أكبر مساحة فى هذا العدد، لنؤدى واجبنا نحو فن الشعر، ولنقول أيضاً أن نهضته قد بدأت بالفعل، وهذا العدد مقدمة أولى.

محمود أمين العالم

شعر الجسد وجسد الشعر

ما أتعس أمة يحتدم الخلاف الفكرى فيها بين مثقفيها، وهى على مشارف القرن الحادى والعشرين، حول جسد المرأة: حجاب أم لا حجاب، إجهاض أم لا إجهاض! ولا يكون مدار الخلاف والاختلاف حول ما استجد من أوضاع وملابسات وضرورات وخبرات مجتمعية وقيمية وثقافية وعلمية وطبية، وإنما يكون المدار والمرجع المطلق هو النصّ الدينىّ، سواء بالتمسك الحرفىّ المتزمت الجامد به، أو بإضفاء القداسة حول أشتات من كلمات أو أعراف أو مواقف أو قيم سائدة متجمدة أو يكون بالاجتهاد في تأويل النص الديني بمقتضى تغير الزمان والمكان والأحوال، أو التشكيك فى دلالته أو فى وجوده.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لست أقلل - بالطبع من قيمة وأهمية الجهود الكبيرة التى تبذلها قلة من شيوخنا وعلمائنا العقلانيين الذين يتأولون النص الدينى فى ضوء المقاصد والمصالح، ويتصدّون لدحض المناهج النصّية المتزمتة. على أن القانون السائد فى جميع هذه التوجهات على خلافها واختلافاتها، هو ألا تكون وقائع الحياة وحقائق العلم ومصالح الناس وخبراتهم الحيّة المتجددة هى منطلقنا الفكرى الأول!

إن القضية لا تتعلق فى الحقيقة بجسد المرأة فحسب، فليس جسد المرأة إلا حقلا رمزيا لصراع فكرى أكبر يتعلق بجسد الحياة كلها، جسد المجتمع، وجسد العلم وجسد الفكر وجسد الأدب وجسد الفنّ عامة. إن حرية الجسد الإنسانى هى بعد من أبعاد حرية الفكر وحرية المجتمع وحرية الإبداع.

ولهذا لم يكن «من قبيل الصدفة او محض الاتفاق» كما يقول الأستاذ الجليل لطفي عبدالبديع في مقاله «شعر الجسد» في العدد الماضي من «إبداع» أن نقرأ مؤخراً اربع قصائد فيما يسميه شعر الجسد في مجلتيْ «إبداع» و«اخبار الأدب». ويفسر الأستاذ الجليل هذا بانه اخر صيحة في عالم الشعر، ويسعى لتاصيله تاصيلاً عميقاً في تاريخنا الإنساني. وهو على حق في ذلك بغير شك. ولكني اكاد ارى في هذا الشعر، إن صح إنه أخر صيحة شعرية، او ظاهرة من ظواهر شعرنا المعاصر، انه رد فعل رافض متمرد ضد هذا المناخ النصّي الإيديولوجي القمعي الذي اخذ يسود في حياتنا الثقافية والاجتماعية الراهنة حول قضية الجسد عامة، وجسد المرأة بوجه خاص. وقد لا يكون - في تقديري - اخر صيحة في مجال الشعر، بل لعله أن يكون امتداداً لاجتهادات ومجاهدات سابقة أخرى وما تزال متصلة، في الشعر والرواية والفنون التشكيلية عامة - وقد اكتفي بان اذكر اسماء بعض ادباء مبدعين جسورين مثل نزار قباني وجمال الغيطاني وصنع الله إبراهيم وإدوار الخراط وحيدر حيدر وخليل النعيمي وغيرهم. إن كتاباتهم على اختلافها تعابير إبداعية دفاعا عن الحرية والكرامة والجمال والعقلانية والشفافية الإنسانية في جسد الحياة وفي حياة الجسد.

ولهذا رايت ان اتابع ما بداه الأستاذ الفاضل لطفي عبدالبديع في مقاله «شعر الجسد» مشاركا في هذه القضية البالغة الأهمية في حياتنا الاجتماعية والفكرية والفنية على السواء، مكتفياً بالوقوف عند ثلاث قصائد ارى انها وإن تماثلت في معالجتها لموضوع واحد هو موضوع الجسد، فإنها تختلف من حيث البنية الفنية من ناحية، فضلاً عن انها من ناحية أخرى تمثل - في تقديري - ثلاث مدارس وثلاثة اساليب في الحركة الشعرية المعاصرة في مصر. وهكذا ننتقل من قراءة ما اسماه الأستاذ لطفي عبدالبديع شعر الجسد إلى جسد الشعر.

والقصائد الثلاث هي قصيدة «نحت» لأحمد عبدالمعطي حجازي، وقصيدة «سندسة الجسد» لحسن طلب، وهما منشورتان في العدد الأسبق من مجلة «إبداع»، ثم قصيدة «نحت» لعبدالمنعم رمضان المنشورة في العدد السابق من المجلة نفسها. والقصائد الثلاث تكاد تعود بنا إلى عهد المعارضات الشعرية في تراثنا الشعري القديم وبعض الحديث، إلا أنها ليست معارضات تختلف باختلاف المعالجة البلاغية لموضوع واحد، شأن المعارضات القديمة، وإنما هي مواجهات بين ثلاثة اساليب وثلاث مدارس شعرية.

أما قصيدة «حجازي» الذي يطلق عليها اسم «نحت» فنتجاسر منذ البداية بالقول بأن هذا العنوان بعيد تماما عن حقيقتها بل بعيد عن الطابع الأغلب للنموذج العام لشعر حجازي. فالنحت ليس من طبيعة شعر حجازي. فحجازي رسام مصور لمشاهد وأحداث متحركة لا تكف عن الحركة، اكثر من كونه نحّاتا. وهو رسام مصوّر بالأحداث الملموسة التفصيلية المتصادمة المتناقضة المتساءلة الثنائية الطابع التي تجمع بين الظاهر البارز والباطن الغائر في آن. إنه يحسن تصوير الأحداث التي تتجلى في تضاريس خارجية وإن تكن تعبر دائماً عن عمق روحي أو دلالة فكرية. ولهذا يغلب على شعره - على تنوعه - الطابع الغنائي الرومانسي الممزوج بنبض

درامىّ حاد. ولهذا ـ دون تقييم مسبق فيما أرجو ـ لم ابصر فى قصيدته «فحشا» وإنما رحت أتابع ارتعاشة جسد متوتر يعبر بارتعاشته وتوتره عن دخائله العميقة، ورحت أتابع مطاردة لفراشة راقصة تسعى القصيدة لاقتناصها. ولهذا سرعان ما تفجرت فى ذاكرتي قصيدة أخرى لحجازى لعلها أن تكون من أحب قصائده إلى نفسى، إنها قصيدة «طردية» وبرغم الاختلاف المطلق بين تجربة القصيدتين، فقصيدة «طردية» تكاد أن تكون رحلة مطاردة باطنية، على حين أن قصيدة «فحت» رحلة مطاردة خارجية، فإن بين القصيدتين تواشجاً فى رحلة الكشف ومحاولة الامتلاك ثم الإحساس الأخير بالفقد. وإن التقت القصيدتان فى وحدة الثانية مع اختلافه الروىّ. هكذا تبدأ قصيدة «طردية»:

هو الربيع كان واليوم احدْ
وليس فى المدينة التى خلته
وفاح عطرها سواى.
قلته اصطاد الفطا.
كان الفطا يتبعنى من بلد الى بلدْ
يحط فى خلسى ويشدو.
فإذا قمته غردْ
خلته قوسى وتوغلته بعيداً
فى النهار المبتعد

وتنتهى القصيدة بعد رحلتها العميقة هذه النهاية الجميلة الحزينة:

صوّبته نحوه نهارى كله
ولم اصبْ
عدته بين الماء والضفة.
بين الحلم واليقظة مسلوبه الرشدْ
وقد غرجته من بلادى.
لم اصدْ.

اما فى قصيدة «فحت» فإنه يفاجأ بجسد يدخل عليه، ليست صاحبة الجسد بصاحبته، إن جسدها يخرج منها، يخرج عنها، ويبدأ فى التعبير عن عريه الداخلى، عن حريته بمشاهد تتجلى فى أعضائه الخارجية. إنها رحلة جسد مع حريته، مع ذاته. إنها رقصة كيانية شاملة. وتبدأ الطردية الجديدة :

سوفه اكشفه عن سرّه
واعاوده بغم ريدْ

وليكن نمراً جائعاً
ساعسعه لم قدها من نبيذ
واشعل من اجله موقدى
لو يكن فرساً جامحاً .
فتسارج اعرافه فى السرابه
سابحه فى السرابه
الى ان اعود به اخر الأمدْ

بل اراقصه طيلة الليل حتى يعود معى فى الضحى

على أن الجسد تنطفئ جذوته فى مدى الليل، ويستحيل إلى فكرة تتماثل فى خلد الشاعر. يهتف به الشاعر:

عد كما كنته يا سيدى
غير ان الذى كان لم يعدْ.

هل تنتهي المطاردة في كلتا القصيدتين إلى لا شيء؟ كيف؟! بل لقد انتهت «طردية» إلى امتلاك القطا فنيا. فجسده المتخيل هو الجسد الحي الباقي للقصيدة، وتحققت العودة إلى جسد الوطن بالشعر، بجسد الشعر. وانتهت الرقصة في قصيدة «نحت» إلى امتلاكها شعراً، وتأبيد جسدها في جسد الشعر. لهذا أشعر بنسب عميق بين هاتين القصيدتين.

ونعود إلى قصيدة «نحت». إنها في تقديري ـ كما ذكرت ـ تعبر عن رقصة الجسد الحقيقي، لا الجسد الخارجي، جسد الأعماق لو استعرنا تعبير أدونيس المشهور عن «أندلس الأعماق». ولقد عبر حجازي عن هذا أبلغ تعبير بقوله:

ويصور من حريه الداخلىّ رؤى
تتجلى مشاهدها فوق أعضائه
مشهداً بنفتح في مشهدٍ
في تصرفه من الظل والنور

إنه جسد يعبر عن شعره العميق، ولهذا فهو غير صاحبته ، كما تقول القصيدة في مطلعها:

لست صاحبة الجسد
انه كان لم تكونيه حين دخلته هذا نجاة
وجلسته على مقعدى
زائر غامض جاء كالظل متشحا بثيابه
ثم تعرد لى

إن صاحبة الجسد ليست صاحبته. هو حقيقة أخرى غيرها وإن كان يتخفّى خلف ثيابها. وعندما تجرد من هذه الثياب، هذه الملامح والمظاهر الخارجية المرسومة، وعندما تجلت في أعضائه الخارجية أعماقه الداخلية، تجلت حقيقته كذلك. إنه ليس روحا، بل جمْرة الروح، وهو برق لا سبيل إلى الإمساك به. إنه يفجر حرية المكان، بل يحرر المكان من مكانيته بالحركة الراقصة، وهو يحرر الزمان من آنيته ويجعله سرمداً بتغير مشاهده وتجددها. هذا هو المعنى الجوهري والقيمة الحقيقية للجسد، إنه الحرية، والتجدد والإبداع. هل هي جسد يرقص حراً مبدعاً، أم هي لحظة إبداع شعري يعيشها الشاعر ويتطلع إلى امتلاكها والتعبير عنها، وتجسيدها واستدامتها؟ هل تعبر القصيدة عن جالاتيا التمثال الذي يصوغه وينحته بجماليون؟ أم تعبر عن جالاتيا الحية التي خرجت من تمثالها منذ أن دخلت عليه وخلعت ثيابها الخارجية؟ دخلت بإرادتها هي، وبدأت تعبر عن أعماقها؟ إنها جالاتيا الحية التي صنعت نفسها بنفسها. هذا في تقديري ما توحي لي به القصيدة. لقد تكشفت له، وبدأت المطاردة، بدأت رحلة الصيد. ولهذا فالشاعر في القصيدة لم يذهب «للبحث عن طير القطا» كما فعل في قصيدته «طردية» وإنما راح يخطط لسبيله لامتلاك هذا الصيد المتجسد أمامه، ولهذا راح يعدد ما سوف يفعله، ويصبح فعل المستقبل المنشود هو الفعل السائد في القصيدة وإن تكن القصيدة تتشكل في الماضي!

ـ سوف أكشف سره
ـ سأصب له قدحاً من نبيذ
ـ وسأشعل من أجله موقدى
ـ سأتبعه في السراب
ـ لا أروضه
ـ بل أراقصه طيلة الليل حتى يعود معي في الضحى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولهذا تتألف القصيدة من علاقة درامية بين رقصة صافية حرة منطلقة متحققة وحلم امل بلقاء حميم لم يتحقق، وتنعكس هذه العلاقة الدرامية في كثير من استعارات القصيدة التي تقوم على التضاد والمفارقة. وتنتهي العلاقة الدرامية بين التحقق واللا تحقق، بين الواقع والحلم المعلّق، إلى انطفاء الجذوة الراقصة، وتحول الحلم بحوار «بفم ويد» إلى مجرد «فكرة» في خلد الشاعر. فالذى كان لم يعد كائنا. ولكنه مع هذا كان وتحقق جسداً حيا متدفقاً في جسد هذا الشعر الجميل.

○

وإذا انتقلنا إلى قصيدة «سندسة الجسد» لحسن طلب، كان من المفروض أن ننتقل - بحسب المفهوم السائد من شعر الستينيات الذى يمثله واحد من ابرز شعرائه وهو احمد عبدالمعطى حجازى إلى شعر السبعينيات الذى يمثله واحد من ابرز شعرائه كذلك وهو حسن طلب. ولكنى فى الحقيقة لم أستطع حتى هذه اللحظة أن أقيم هذه الحدود الفاصلة بين الأجيال الشعرية. فإذا كنت قد قلت عن قصيدة «نحت» لحجازى ابن مرحلة الستينيات بل عن نموذجه الشعرى عامة بأنه يغلب عليه الطابع الغنائى الرومانسى ذو العمق الدرامى الذى يعبر بالأحداث والمشاهد الحسية والثنائيات المتضادة والتداخل الحميم بين ما هو حسّى وما هو باطنى، فإننى أقول فى قصيدة حسن طلب هذه بل فى أغلب شعره ما يمكن أن أسميّه بالكلاسيكية الجديدة التى تتسم بجانب كبير من التوازن البنائى والرصف اللفوى، بل الغلو فى التعامل مع اللغة تعاملا يقترب من الزخرفة العربية [الأرابيسك] دون أن تخلو من حس ساخر، وجسارة بلاغية ونثرية واقعية خشنة أحيانا فضلا عن كثير من الإحالات التراثية، أو ما يسمى بالتناص. وشعره عامة تؤطره فى كثير من الأحيان يقظة عقلانية وتخطيط جهير، وإن اتسمت هذه اليقظة وهذا التخطيط بانكسارات وانقطاعات وانتقالات مفاجئة مما يعمق النبض الشعرى. وما أكثر الأمثلة فى بنفسجياته وزبرجدياته ونيليّاته ثم فى ديوانه المستفز الصادم «اية جيم».

وحسن طلب واع بهذا كله فى تقديرى، ليس وعيا نقديا فكريا، بل جماليا مُريدا. إنه لا يعبأ بما يرين على شعره من عقلانية وتخطيطية ونثرية بل ومعاظلة أحيانا وبخاصة فى «اية جيم». إنه يريد أن يقول، يريد أن يهدم، يريد أن يبنى، يريد أن يكون ابنا للتراث ومتمرداً عليه، أن يتواصل مع الناس دون أن يتملق مفاهيمهم وأذواقهم ومشاعرهم السائدة. ولكنه يقول لهم. ينقد، ويخوض المعارك، ويلتزم بالقضايا الوطنية والاجتماعية ولكنه لا يخطب. إنه يقطع، ويفصل، ويشرّح ويسخر ويصدم ويستفز عامداً متعمداً. يرتبط بلوثق رباط بعمود الشعر القديم، ويخرج عليه خروجاً لارجعة فيه. يستوعب كل تراث التشابيه والاستعارات والكنايات والالتفاتات والانتقالات، والإحالات، ويستخدمها ويوظفها تجميلا لها أحيانا وتشويها لها أحيانا أخرى،ويكسر نسقها فى أغلب الأحيان. ولعلى لهذا قلت إنه يمثل الكلاسيكية الجديدة، ففيه كل عراقة التراث الشعرى برقته وخشونته، وزخرفيته، بانتظاماته وإيقاعاته، ولكن فيه كل ظواهر التمرد عليه وتجاوزه. ولعل هذا ما يميزه عما يسمى بشعر السبعينيات ويضاعف من مشقة مشروعه الشعرى ومن صعوبة التواصل التذوقى معه،وإن جعل منه واحداً

من طليعة الشعراء الجسورين المجددين فى بنية الشعر المعاصر.

وعلى خلاف قصيدة حجازى «نحت» التى تتأسس على المشاهد الحسية المتحركة المتوترة شبه الحكائية، تقوم قصيدة حسن طلب «سندسة الجسد» على الرؤية الوصفية المباشرة. لقد بدأت قصيدة حجازى بمفاجأة دخول جسد ليس لصاحبته، على حين تبدأ قصيدة طلب بالجسد متحققا متشخصا أمامنا، ويقوم الشاعر بتقديم معالمه وتقاطيعه الثابته المستقرة. على أنه ليس التقديم الوصفى المسطح، وإنما الوصف التعبيرى. فعيناها جمر على كبد، هكذا نبدأ «الرؤية الإحساس»:

وشفتاها ازلان فى ابد. او فاكهتان من زبد
ويداها سرحتان أظلتهما

لعله يقصد بهذا إنهما تصدان عنها ما يتجاوز الذى تتمسك به من قيم،ولعل هذا أن يكون مدخلا فى البداية إلى ما سوف تنتهى إليه اليدان فى النهاية بل إن مطلق الجمال قد حور نفسه فانحل حتى حل فى جسدها. [نلاحظ هنا الأرابيسك اللغوى] وهكذا تكون هذه الصور البلاغية فى وصف تضاريسها الخارجية مدخلنا إليها. وهى صور بالغة الرهافة كقوله مثلاً:

شمس عريك تحتمى بالغيم.
— وظلاله أم خطوط من ظلام الضوء

وعلى طول القصيدة نواصل هذه الأوصاف التفصيلية البلاغية لهذا الجسد الجميل الذى هو صاحبها وهى صاحبته. إنه لا يميّز كما ميزت قصيدة حجازى بين صاحبة الجسد والجسد، أو بتعبير آخر بين الجسد المظهر والجسد الحقيقى. وإنما كان الخارج المحض هو الحقيقة المحضة لهذا الجسد وهذا أمر له دلالته العميقة فى القصيدة.على أن رغم هذه الأوصاف الخارجية، لا تكف منذ البداية عن الإحالات التراثية أو التناص التراثى. فهى:

تتفقد رائحة الذكر الصبه
حتى تصدّه له عند منحدرِ.

وهى لفتة بلاغية تذكرنا بعجز بيت مشهور لابن الرومى يقول فيه: «تبرج الأنثى تصدت للذكره. إلا أن الأمر هنا ليس مجرد علاقة تناص، بل هى رؤية للذكر من الخارج كذلك. [رائحة الذكر]، كما يراها الشاعر هى نفسها منذ البداية من خارجها.

وهناك إحالات تراثية أخرى ذات دلالات مختلفة «وإن اختلفت فبمنحدره» أو «حبل ليس من سنده» إلى غير ذلك. أما الإحالات التى تضفى على القصيدة طابعها الكلاسيكى،فتتمثل فى منهج تقطيع بنية الأبيات الشعرية تقطيعاً يثير الذاكرة الشعرية القديمة مثل:

وان يسكن فوالى نفسى
وان يظعن فعلى فرسى
وان يطعن فبكالرند

ومثل قوله:

هى شيقة ان نظرته
وطيعة ان أمرته
واذا ما سهلته فمن حمرِ
واذا ما طمنته فمن لبدِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومع ذلك فما اشد جراة القصيدة في كسر البنية اللغوية التقليدية، مثل قوله:

هي قردان بكا لحبش على الكتفين
وتنظر من كالليلين

.....

وهو يصوّبه من كشحاتين
ويقيم ويرحل من كشواطين

والقصيدة إلى جانب ذلك تتحرك وتنمو بالصفات المتضادة المتلاحمة وما اكثر الأمثلة: «ازلان في ابد»، «ظلام الضوء»، «جسم كثيف وروح لطيف» «توائيك بالنار في الجنة»، وتريك الفراشة في امراة الأسد»، «فيتحد البدء في ومضة بالختام»، «ويتصل الآن بالأبد»، «اثنين في احد» إلى غير ذلك.

على أن القصيدة لا تقف عند حدود وصف خارجي لملامح، او تقطيع مستوازن لأبيات او تناص تراثي او علاقات متضادة، بل لعل جوهرها أن يكون قصة حب، وهي لا تعبر عن هذه القصة بالأحداث الحية كما راينا في قصيدة حجازي، وإنما بالوصف الخارجي للحدث، او بالتاريخ له لو صح التعبير، وهو وصف وتاريخ خارجي يتسق ويتفق تماما مع منطق موضوعها بل يبرز دلالتها فهي قصة حب مجهض او محبط كانت هي:

صاحبة الجسد الذي هو صاحبها، وكان هو صاحبها وصاحب جسدها كذلك. تألقها وغنّى لها غناء مغايراً في بنيته ودلالته لكل ما جال في خاطر فيلسوفين من فلاسفة الجمال هما افلاطون وارسطو كما قال بحق الأستاذ الفاضل لطفي عبدالبديع في المقال السابق ذكره. فلم يكن محاكياً على حد رؤية افلاطون، ولا حاكياً للمحاكاة على حد رؤية ارسطو، بل كان مبدعاً، لم يحمل مشكاة ليضيء له طريق الإبداع، بل راح يقدح الشرر من الجسد الحي، من خبرة الحب الحية ولم يكن الأمر مجرد لعب فني. إلا انها سرعان ما اخذت تخونه. ولعل يديها لم تعودا مروحتيْن اخلاقيتين كما كانتا في البداية؛ إن جالاتيا لم تجمد في تمثال حجري في النهاية كما حدث لها في حكايتها مع بجماليون في الأسطورة اليونانية وكما صاغها توفيق الحكيم في مسرحيته، ولم يتوقف جسدها عن الرقص المبدع وتنطفئ جذوته كما في قصيدة حجازي، وإنما جعلت من جسدها مصيدة للذكران، تتصيدهم وتراودهم واحداً واحداً. وهكذا توهجت ولكن إلى أمد محدود. وسرعان ما اخذت تخبو ويسود الظلام. وكما أن الذي كان في قصيدة حجازي «لم يعد»، فكذلك الأمر في قصيدة طلب، «افترقنا دون أن نحظى بما يحفظ الذكرى من البدء» وكما أن الذي لم يعد» عاد متجسدا في قصيدة حجازي، كذلك الذكرى التي «تبددت» تجمعت وتجسدت في قصيدة طلب. إن شعر الجسد يحيا في جسد الشعر. ولعل القصيدة «سندسة الجسد» هذه أن تكون من أرق قصائد حسن طلب وأكثرها شفافية وامتلاء بإيقاع غنائي حزين.

ونكاد أن تكون نموذجا للكلاسيكية بتشكيلها الرصين المتزن، وإن لم يفقدها هذا حداثتها وجدتها بما تتضمنه بنيتها من اختراقات وانتقالات وتحولات في تشكيلها الرصين المتزن مما يخرجها من النسق المنطقي الأحادي الاتجاه. ولهذا فهي ـ كما ذكرت ـ من قبيل الكلاسيكية الجديدة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإذا انتقلنا إلى معارضة عبدالمنعم رمضان فى قصيدته «نحت» نستشعر منذ البداية أننا ننتقل إلى أفق شعرى مغاير تماما، ولا نكاد نستشعر أنها تمثل معارضة بالمعنى الذى أحسسنا به فى قصيدتىْ حجازى وطلب، فلسنا فى حضرة شعر أحداث متحركة ذات عمق غنائى درامى كما فى قصيدة حجازى أو فى حضرة صورة وصفية، لجسد يتحرك بنا إلى حكاية حب ذات نهاية مأساوية، يؤطرها ويقطعها نسق يغلب عليه الطابع العقلانى كما فى قصيدة طلب حقا، قد تلتقى قصيدة رمضان مع قصيدة حجازى فى العنوان الواحد وهو نحت، وقد يكون هذا العنوان أقرب إلىٰ بنية ودلالة قصيدة رمضان من بنية ودلالة قصيدة حجازى. فقصيدة رمضان تكاد تتسم برؤية دائرية لتجربتها الشعرية، فبدايتها هى نفسها نهايتها، على حين أن قصيدة حجازى، شأن قصيدة طلب، قصيدة تراكمية. وقد تشترك القصائد الثلاث فى قافية واحدة هى الدال المكسورة. ولكن القافية فى قصيدة رمضان لا تكاد نشعر بها، أو تمثل دلالة إيقاعية على خلاف وجودها المحسوس فى القصيدتين الآخريين. وإذا استطعنا أن نطلق على قصيدة حجازى صفة الغنائية الدرامية رغم بنيتها الحداثية، وأن نطلق على قصيدة طلب صفة الكلاسيكية الجديدة رغم بنيتها الحداثية كذلك، فإن قصيدة رمضان تخرج عن هذه الصفات جميعا رغم مظهرها الحداثى، مما يدفع بعض النقاد إلى إطلاق صفة «ما بعد الحداثية» عليها، على أن فهمى لما تعنيه ما بعد الحداثية لا يدفعنى أن أطلق عليها هذه الصفة. فشعر عبدالمنعم رمضان رغم ما تتسم به بنيته من عدم الترابط النسقى والتراكم المنطقى بين وحداته وتشظى عناصره ومعانيه التفصيلية، وغموض دلالته العامة الموحدة، بل خفاءها أو حتى انعدامها كما يذهب بعض النقاد، فإن شعره - فى تقديرى - يعبر عن رؤية دلالية متسقة عميقة، رغم كل هذه المظاهر الخارجية إن صح بعضها. وقد أغامر بالقول بأن ديوانه الأخير الذى يحمل عنوان «الغبار أو إقامة الشاعر على الأرض»، يكاد بهذا العنوان نفسه، فضلا بالطبع عن بعض قصائده، أن يحدد هذه الرؤية الدلالية الشاملة. إن إقامة الشاعر على الأرض - فى تقديرى - إنما تكاد تقابل وجود الله فى السماء. فالشاعر ليس مجرد النبى، أو الرسول، وإنما هو الخالق فوق الأرض. وليس الغبار - فى تقديرى - رمزاً لتفكك العناصر والمعانى وتذريّها وتشظّيها سواء فى الوجود أو فى تعبيره الشعرى عنها، أى أن الغبار هو بنية العالم وبنية هذا الشعر على السواء، وإنما الغبار هو المادة الأولى غير المشكلة الذى يسعى بها الشاعر أن يحيل وأن يبنى عالما جديداً مغايرا وأن يبدعه وجوداً وشعراً. إنه طينته الأولى. إن مشروع رمضان الشعرى - إن صحت كلمة المشروع فى مجال الإبداع - هو محاولة لصياغة رؤية شعرية قومية إنسانية جمالية كاملة شاملة على نقيض الرؤية السائدة فى حياتنا وفى فننا. وهذا هو مصدر ما فى شعره من غموض ومغايرة شديدة. إنه لا يكتفى بأن يكسر رقبة البلاغة السائدة أو أن يعبر عن تجارب حية جديدة، بل يسعى لبناء عالم جديد تتطلع أمشاجه المختلفة المتنوعة إلى التواحد والاكتمال. إنه ليس مشغولاً بما هو كائن، بما هو حاضر، وإنما هو مشغول مهموم بما سيكون، وبما ينبغى أن يكون. ولهذا تكثر بل تكاد تسود فى قصائده أدوات الإشارة إلى الفعل المتحرك المستقبلى، مثل حرف السين وسوف

ونحو، وبعض أدوات التساؤل مثل وماذا إذا، وإن الشرطية، وربما، وإنن وأفعال المضارعة المتعلقة بالبناء والتشكيل والفعل والاقتدار فضلا عن أفعال الأمر. إن شعره رحلة إلى «الوقت الذى يبغيه» أو العالم المغاير الذى يتطلع إليه. ولهذا «يمهن الوقت بما يليق به «ويحرق بعض كتبه «فى كل أرض أجاوزها» فى رحلته إلى هدفه، إلى «الحفل» الكبير. ورحلته «طريق واحدة» «تبنى على القارعة أعشاشا تحبس فيها العادىّ والساذج» ويحاول أن يضع «اللغة العاطفية جنب الجدار ويكشف سوءاتها وتبول». وهى رحلة متصلة وعبور دائم لجسور، وهى لم تصل بعد إلى «الحفل» الذى يتحقق به اكتمالها، ولكن أى اكتمال؟: «لعلى ذات يوم أشترى الأحلام وأرصفها»، ويستطيع أن «يبتكر الطيور ويخلط الحناء بالأفلاك والنعناع». وليس ما نلاحظه فى شعره من تركيز شديد على جسد المرأة، وعلى الجنس عامة وعلى العلاقة الحميمة بين الرجل والمرأة، إلا بعدا من أبعاد هذه الرؤية الإبداعية المستقبلية. إن المرأة هى الجمال وهى «شجرة النسل» الذى يتحقق بالرجل والمرأة معاً.. والنسل عنده ليس إعادة إنتاج، بل هو إنتاج إبداعى روحى متجدد. «عناقيد بعض الذكور هى النور» «يحملنا حراس الجنة نحو الأرض، نشرد فيها، ونكون وحيدين. فنملكها ونصب عليها من روحينا انسالاً. والرؤية المستقبلية عنده ليست مجرد حلم، بل تكاد أن تكون حلماً يتحقق. أولاً بهذه البنية الشعرية المغايرة التى هى رفض لكل ما هو سائد من علاقات ومحرمات وقيم راكدة، والتى تنبض دلالتها من داخل هذه البنية ذاتها وليس من أى مرجعية خارجها. فبنيتها لا تفيض بأى معنى يمكن أن نتبيّنه بمرجعية خارجها. ولهذا تغمض معانيها، لأنها ثمرة البنية نفسها ولا تحيل إلى مرجع آخر. ومع ذلك، قد نجد إشارات وإحالات تراثية وقومية وتاريخية. إلا أنها إشارات لا تعطى للبنية الشعرية الجديدة دلالتها، بقدر ما تجعل البنية لهذه الإشارات والإحالات دلالتها المستقبلية. فمظلمة الفلاح الفصيح، وهاتور وكيهك ومنارة الإسكندرية، والوطن المغلوب وشجرة الزقوم، وقايتباى وابن عروس والبدو وعشرات غيرها من الإشارات والإحالات لا تشير إلى ماض أو حاضر، وإنما إلى معركة من معارك رؤى مستقبل مغاير منشود. ولهذا لا أرى فى عبدالمنعم رمضان شاعراً ممن يطلق عليهم شعراء ما بعد الحداثة. وإنما هو شاعر مناضل بفنه لبناء عالم صريح خال من النفاق والأسوار والأكاذيب والأشكال المختلفة من القمع الجسدى والفكرى والاجتماعى والجمالى. عالم مغاير جسور ينبض بالإبداع المتجدد فى جسد الحياة وجسد الشعر. إنه صاحب مشروع شعرى لا يقوم على التفكيك والتذرية واللامعقولية وانعدام النسقية، بل صاحب رؤية جديدة رافضة مغايرة للواقع السائد المسيطر.

عذراً لهذا المدخل الذى طال فى طريق قراءتنا لقصيدة رمضان «نحت». فما أكثر ما نعرفه ونألفه من شعر الشاعرين الكبيرين حجازى وطلب. أما عبدالمنعم رمضان فما يزال - حتى بالنسبة لى، وبرغم هذه الكلمات السابقة - يحتاج شعره إلى مزيد من المقاربة والقدرة على التعرف والتذوق والاستيعاب.

أما قصيدة «نحت» فهى كما ذكرت فى البداية تختلف بنيويا عن القصيدتين الأخريين. إنها تبدأ بما يكاد يوحى بأنه نتيجة أو خلاصة لما سبق:

استطيع اذن ان ارى ظلها فوق روحي وفوق الحروف الصغيرة منه. وفي جسدي.

إن «إنن» هي التي توحي لنا بأنها استئناف لما سبق. وفضلا عن ذلك فإن هذه البداية نفسها هي نهاية القصيدة. وهي في مطلع القصيدة تحمل رقم (١) وفي نهاية القصيدة تحمل رقم (١) كذلك. والقصيدة ترقم فقراتها الشعرية، ويمتد الترقيم في البداية حتى رقم (١٢) ثم تفاجئنا القصيدة بفقرة تعطيها رقم صفر، لتواصل القصيدة بعد ذلك مسيرتها لا برقم (١٣) أو برقم (١) باعتبارها بداية أخرى بعد الصفر، وإنما تبدأ برقم (٧) ثم تأخذ في النزول إلى رقم (١) وهو الرقم الذي تبتدئ به القصيدة والذي يكرر فقرة واحدة في البداية والنهاية. وبين الفقرة (١) في بداية القصيدة ونهايتها تجري فقرات القصيدة أي أنها محصورة بين البداية والنهاية، إنها نسق متسق دائري محصور داخل ذاته. وداخل هذا الحصار ـ كما ذكرنا ـ هناك مرحلتان في القصيدة. مرحلة صاعدة ومرحلة هابطة أو على الأقل مرحلة تعبر عن تزايد وأخرى تعبر عن تناقص. هل تقول القصيدة شيئاً بهذه البنية الدائرية الثنائية الاتجاه في آن واحد؟ أذكر أن حسن طلب له قصيدة تتخذ بنيتها شكل الهرم. فهي تبدأ من كلمة في القمة، ثم تتسع الكلمة إلى جملة ثنائية تحتها، فثلاثية فرباعية وهكذا حتى تتشكل قاعدة عريضة لهرم الكلمات. وكان في هذا التشكيل نفسه دلالة مرتبطة بدلالة كلمات القصيدة. ولا شك أنها كانت من قبيل التجريب الشعري بل اللعب الفني الذي يغلب عليه طابع التخطيط العقلاني. فهل يعني التشكيل في قصيدة رمضان الأمر نفسه؟! أي تلاقي التشكيل مع الدلالة؟ هل هو مجرد لعب فني أم يحمل دلالة أعمق؟ سنرى. ونبدأ من بداية القصيدة نتساءل عن المقصود في فقرتها الأولى بكلمة «ظلها». هل المقصود هو جسد امرأة، أم جسد إبداع شعري، إنه «إنن» يرى «ظلها» فوق روحه وفوق الحروف الصغيرة منه وفي جسده، إنها شيء مستقل قائم بين روحه وجسده وهو يراه فوق حروفه. بل يستطيع نتيجة ذلك [هذه هي دلالة «إنن»] أن يطرز هذا الظل بماء يديه مثلما طرز الله «هذا المساء» إنها لحظة الخروج من وضوح النهار إلى غبشة المساء، حيث تبدأ صياغة عالم جديد. ربّما. إن الشاعر يفعل بها ما يفعله الله في هذه اللحظة المسائية. إنه خالق مثله فوق الأرض. ألا يعني هذا أننا نعيش لحظة إبداع؟ على أنه لا يطردها فحسب بل كما يقول في فقرة تالية:

وسوف أظلّه جميع تفاصيلها وسوف أحملها حرة كراهبة. والعلم ما يتساقط منها على الأرض. أحمله حجرة في حريرة ما أدري

إنه إذن يحررها من بعض أثقالها

[الموروثة ربما]

فلا يقيدها غير ما تؤمن به. وإذا كان الشاعر في بعض أشعاره الأخرى يتحدث عن «الوقت الذي يبقيه» فهو هنا يتحدث عن «الجزيرة التي يتمناها» العالم الذي يتمناه ويسعى لصنعه. وفي إطار تحقق الحلم ـ الرغبة، لا فرق بين الزمان والمكان. وتواصل القصيدة مسيرتها. ونلاحظ هنا ـ ما سبق أن لاحظناه ـ أن القصيدة أو الشاعر يتحدث عما سوف يفعله، لا ما يفعله بالفعل. وإن كان ما سوف يفعله ـ في تقديري ـ هو ما يفعله بالفعل بهذا الإبداع الشعري. وهكذا تواصل القصيدة توصيف عملية التطريز التي يعلن الشاعر أنه سوف يقوم بها.

وهو لن يقوم بها وحده، بل قد تشاركه عناصر عديدة اخرى، وإن جاء هذا الاحتمال فى شكل تعبير شرطىّ وهو «وإن شاركتنى العناصر». وتسوق لنا القصيدة تفاصيل هذه العناصر المشاركة: إنها ماء الطبيعة، طينتها، شمسها، انسدال أصابعها، وتماثيلها الخام، وجسم الظلام إلى غير ذلك من ملائكة طيبين بل آدم نفسه «حين اكتفت منه حواء بالهيجان» وبعض منازل وسكان مبتهجين. وحتى الفقرة السادسة من القصيدة نحس بتراكم معرفىّ وجدانى لهذه العناصر المختلفة التى سوف تشارك الشاعر فى تطريزه لذلك الظل» وفى فك تفاصيله. على انه إحساس عام بدلالة عامة، لا نتبين فيها تطابقاً بين صيغ الكلمات ومعانٍ محددة - إنه خلق لاستعارات بنيوية بعيدة عن إمكانية المطابقة المباشرة أو غير المباشرة مع معانٍ محددة، وإن تكن تحمل إمكانيات شتى للقراءات مختلفة. على انه ليس ثمة تنوية أو تفكيك بل تركيب وإعادة تركيب لابنية معنوية ودلالية جديدة مختلفة. على أننا مع الفقرة السابعة من القصيدة، سوف يتوقف التراكم المعرفى الجمالى السابق، لننتقل نقلة مفاجئة مع هذه الفقرة السابعة إلى هذه القناطر - اى جسر الانتقال - التى تسمح أن يختفى فوقها عاشقان وأن يأكلا من رغيفيهما وأن يتركا الفتات على الأرض، وأن يستقدما الطيور لالتقاطها. وقد يكون فى هذه مشاركة كونية فى المحبة، إذ تواصل الفقرة التعبير عن التفاعل والتداخل والاندماج بين مختلف عناصر الطبيعة. إنها الرؤية والنقلة الكلية الشاملة، ولهذا ما تلبث الفقرة أن تجسد هذا الاندماج والانتظام الشامل عندما يلبس الشاعر قافيته، ويبدأ فعل الإبداع أو المتعة أو كلاهما. فالحنين واحد فى كليهما والشهوات لا حدود لها كما تقول الفقرة التاسعة. وفى هذه الفرقة تبدأ القصيدة فى حوار حميم معها، مع عملية إبداع القصيدة أو مع المرأة، اى مع الظل جسداً للشعر او جسداً لامرأة، وفى الفقرة العاشرة تضع القصيدة على لسانها ما ينبغى أن تفعله: أن تحتويه، أن تقطف الوردة التى تحلم بها، بل يضع على لسانها أن تطالبه بأن يمتلكها، لأنه «مالك الملك»، أن ينفّضها من حقول الرماد، على انه فى الفقرة التالية الإحدى عشرة يطالبها بأن تتعرى وأن تناديه بيا حبيبى، وأن تنفخ فى رماده. وهكذا ينتقل من كونه مالكا إلى كونه حبيبا، ومن كونه نافضا لرمادها، إلى مطالبتها بالنفخ فى رماده هو. إن فعله فيها لن يتحقق إلا بفعلها فيه، فبهذا ربما يتمكن فعله أن يتحقق وأن يتدفق كما يقول فى الفقرة الثانية عشرة التى تنتهى بها هذه المرحلة الصاعدة من القصيدة ماأريد أن افسّر هذا الرقم (١٢) بانقضاء زمن محدد. فهذا إحالة إلى ما هو خارج بنية القصيدة، ولا يضيف، شيئاً إلى دلالتها. على أن رقم صفر الذى تتخذه الفقرة التالية والتى تقول فيها القصيدة أو يقول بها الشاعر:

سنتادينى، سيدى، فانه كل الذى
فى دمائك يا سيدى

إن هذا الترقيم السلبى لهذه الفقرة قد يعنى بداية اكتمال فعل الإبداع. ولهذا فهى لا تعبر عن جديد، بل لعلها تُنهى مرحلة لتبدأ المرحلة الثانية الهابطة فى القصيدة. وبالرقم (٨) تبدأ هذه المرحلة الثانية. ونتساءل لماذا رقم سبعة؟ هل هى إحالة إلى ما يعنيه هذا الرقم من دلالة سحرية وفلسفية ودينية؟ هل هو رمز لاكتمال خلق الشاعر لعالمه فى الأيام الستة السابقة وإن تكن فى

صورة مضاعفة لعدد الأيام التى خلق الله فيها عالمه؟ ولهذا فرقم (صفر) هو اليوم الذى استراحت فيه القصيدة واستراح فيه الشاعر كما استراح الله فى يومه السابع؟ قد يجعل هذا التفسير الرقمى من بناء الشاعر أو خلقه لقصيدته أو لمشروعه الشعرى عامة مقابلا لخلق الله للعالم وهو ما يؤكد أو يدعم تفسيرنا العام لمشروع رمضان الشعرى كما سبق أن ذكرنا فى البداية، أى الإبداع المغاير لما هو سائد مستقر على الأرض وجوداً وفناً. على انى اقرب إلى التفسير غير السحرى لهذه الأرقام رغم ما توحى به من مشروعية. واكاد اقول إن رقم (٧) الذى تبدأ به القصيدة فى النزول يمكن ان يكون أى رقم آخر دون أن يغير أو يضيف شيئاً فى جوهر بناء القصيدة أو دلالتها العامة. إننا مع الفقرة رقم (٧) نسمع صوت «الظل»، الإبداع الشعرى، أو المرأة، لأول مرة فى القصيدة. وهى لا تكرر ما يقوله لها كما فى الفقرات السابقة وإنما تبادر «هى» بالقول:

رُجّنى ثم صب مياهك، واحفر إن شئت
بهوا وآنية وأخاديد...

لأول مرة تقول له القصيدة/ المرأة ما ينبغى أن يفعل. وتفرح له إن ضلّ عن المألوف وخاض فى الغمرات البعيدة. وفى الفقرة السادسة يعود الشاعر مرة أخرى لا إلى التحريض وإنما إلى حكاية فعله الإبداعى الذى يلتقط ويمتلك به الأعماق البعيدة الغائرة التى يبنى بها العلاقات المختلفة المتنوعة الذاتية والكلية على السواء. وفى الفقرة الخامسة ينتقل الشاعر إلى حكايته معها، مع الفعل الإبداعى، وما يعانيه من مرواغة وما يبذله من جهد ملتبس. وفى الفقرة الرابعة، تأمل القصيدة أن تتحقق فى صباح قريب قدرتها على السيطرة على كل منازل الإبداع، سواء كانت حقائق ملموسة أو ظلالا متحررة متغايرة، ويستطيع أن يبصر تحققها الفعلى، حقيقتها الواحدة رغم طابعها الإشكالى الملتبس فى بعديها المختلفين المتداخلين: الكيان والظل، الجسد والروح، الكلمة والمعنى. هكذا تتضح الصورة فى هذه الفقرة الثالثة. فإذا انتقلنا إلى الفقرة الثانية استشعرنا بحدة هذا الالتباس:

انها فى يدى. لم تعد فى يدى

وهكذا تنتهى القصيدة وتبدأ فى الوقت نفسه برقم (١) الذى بدأت به وتنتهى به«بداية ونهاية هى التعبير عن وحدة القصيدة وحقيقتها واشكالها الملتبسة:

استطيع الان ان ارى ظلها فوق روحى،
وفوق الحروف الصغيرة منه، وفى جسدى

ليس فيما قلته محاولة لرد القصيدة إلى مرجعية خارجها، وإنما هى محاولة، لقراءتها فى بنيتها الداخلية، محاولة قراءة معانيها داخل هذه البنية نفسها، سعياً وراء اكتشاف الدلالة الشاملة لها، وهى ليست قراءة تفكيكية أو تفسيرية استناداً إلى مرجعية محددة، وإنما هى قراءة تأويلية شعرية للشعر تتيح تلك الرؤية الشاملة.. وهى قراءة تلتقط من تفاصيل القصيدة ومن حركة بنائها ما يتيح هذه الرؤية. إن هذه القصيدة هى جسد جديد للشعر يسعى لتجديد جسد الحياة نفسها.

إنها بيان شعرى يعبر عن ذاته بعملية الإبداع الشعرى ذاته. ولهذا فالدلالة العامة لهذه القصيدة فى تقديرى هى دلالة شعرية أدبية خالصة، وهذا هو سر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غموضها الشديد الذى يضاعفه انعدام مرجعيتها الخارجية فى بنيتها اللغوية المعنوية، ولكن الغريب بل المدهش هو أنه برغم هذا الغموض الشديد، فإن القصيدة تنساب بإيقاع بنيتها اللغوية انسيابا طيعا سمحاً، بما يكاد يخفى هذا الغموض المعنوى بل يكاد يدفع إلى الاستغناء عن البحث عن المعنى بهذا الاندماج الحميم فى السياق اللغوى الإيقاعى المتدفق الذى يكاد أن يكون له معناه الخاص المكتفى بذاته.

إن الحديث عن شعر رمضان يغرى بالمواصلة التى لا تتوقف وخاصة أن هذه أول مرة أتعايش مع بعض شعره، ولكن حسبى هذا المدخل العام إلى شعره تطلعا إلى لقاء أخر معه.

وأعود إلى ما بدأنا به هذا المقال . فأكرر أن هذه القصائد الثلاث هى فى تقديرى رد فعل دفاعى عن الجسد الإنسانى وإن ارتفعت به إلى مجال الإبداع عامة، فى مواجهة هذا المناخ الذى أخذ يسود فى بلادنا هذه الأيام، والذى يكاد أن يكون امتداداً لأسوأ ما عرفه التاريخ القديم من محاولات لقمع الجسد الإنسانى عامة وجسد المرأة خاصة، وامتهانه.

إن جسد الشعر قد استنقذ شعر الجسد، بل أبّده ومجّده بهذا الشعر الرفيع. على أن شعر الجسد قد استنقذ وحرر جسد الشعر من التقليد والتابوهات المقدسة المسيطرة الجامدة وأتاح له أن يزداد حيوية وصدقا وعمقا وإبداعا. ولكن الثمن ما يزال غاليا فادحاً.

ذلك أن عملية التجديد والتحرير تجعل من هذا الشعر الجديد الرفيع - فى كثير من الأحيان - فنا نخبويا متعاليا، بل يكاد بعضه أن يكون موصداً دون قلوب الكثيرين من أصحابه ومحبّيه الحقيقيين والمحتاجين إلى رايته المناضلة الجسور. إنها إشكالية بالغة التعقيد وخاصة التداخل وصعوبة التمييز عند الكثيرين بين الثمين والقيم والأصيل فى هذا الشعر الجديد، وبين الدخيل والمفتعل والغث. ولكن لعل المواصلة الإبداعية والألفة والتعامل مع الناس وواقع خبرتهم وهمومهم، فضلا عن الكتابة النقدية الجادة المسئولة، وارتفاع المستوى الثقافى أن يفرز الثمين من الغث فى هذا الشعر، وأن يحقق اللقاء الضرورى الحميم بين تجدد الشعر وتجدد الوعى والذوق والواقع والحياة، بين جسد الشعر وشعر الجسد الإنسانى بمعناه الشامل العميق.

ARCHIVE

سندسة الدهر

- ١ -

هذا هو الطفلُ الذى كنتُهْ
يحب «تعظيم» ابنة الجيرانِ
لم يزلْ مشاغبا كما ظننتُهْ!
يلهو بإدخالِ المتاعِ فى المتاعِ
يرجُمُ الأشباحَ بالمقلاعِ -
كنتُ قد فتلتُ حبلَهُ فى ساعةِ المقيلِ
من ليف النخيلِ -
ثم يأوِى فى الأهازيعِ إلى البيتِ الذى سكنتُهْ
لما رانى مقبلاً
أغلق بابَ البيتِ دونى
فطرقتُ البابَ واستأننتُهْ

لكنه لم يستطعْ للتوِّ أن يعرفَنى
حدّقَ فى صمتٍ إلى عقربِ ساعةِ اليدِ
وياقةِ القميصِ
والشخصِ الغريبِ المُرتَدِى
لم يَبْدُ أننى - مع البسمةِ - طمأنتُهْ
فلم يبالِ بالمداعباتِ والحلوى
ولا بالضحكِ المرِّ الذى اتقنْتُهْ
لكننى دنوتُ منهُ
ثم قدّمتُ إليه دميةْ
كوّنتُها من طينةِ الحرفِ
وما ينمو من الفطرِ على صخرِ اللغاتْ
ثم دهنتُها بما ينضحُ فى رافعةِ النهدينِ
من زيتِ البناتْ
قلتُ لنفسى: علّنى أفرحُهُ بها
فاحزنْتُهْ
سيّرَها فلم تسرْ
طيّرها فلم تطرْ كطائراتِهِ الورقْ
فثار فى وجهى
وقدَ لوّح لى بخنجرِ الحنقْ
ثم مضى يُشوّهُ الشكلَ الذى كونتُهْ
ذلك بعضُ الغضبِ الذى صببتُهُ على راسِ فتاتى
عندما ضبطتُها عاريةً فوق سرير تاجرِ العملةِ
فاغتلتُهما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعضُ الجنونِ الهائجِ الذى جُنِنتُهْ

وهم أن يذهَبَ
حاولتُ بكلِّ قوتى أن استردَّه
فما انصاعَ
دنوتُ أكثرَ
ارتاعَ
فربتُّ على جبينِهِ الأملدِ
وارتاحتْ أصابعى على فروةِ شعرِ رأسِهِ الأجعدِ
واحتضنتُهْ
جعلته يعبث فى جيبى وفى كيس نقودى
ويرى التبغَ الذى أدمنتُهْ
وفجأةً أخرج من جيبى بطاقةً بها صورة طفلٍ
فاقشعرَّ
عاد خطوتين للوراء، وازورَّ
رمى الصورةَ فى وجهى، وغابَ
أغلق البابَ
ولم أعرفْ لماذا
أترى لأنه لم يجد الصورة نفسها تشبهه؟
أم أنه أنكرنى لأننى خنتُهْ؟!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- ٢ -

هذا هو الكهلُ الذى قد كاننى
قابلنى ذات مساءٍ قائظٍ فى زحمةِ الميدانِ،
فاختبأتُ منه فى ظلامِ الشارعِ الفرعىِّ
لكن ضياءٌ جاء من سيارةٍ مسرعةٍ
ابانَنى
فخفَّ نحوى،
ومضى يُنشِدُ محفوظاتِهِ من رائقِ الشعرِ
إلى أن ظنَّ - او ظننتُ - انه الاننى
وفجاةً رايتُ بنتاً عبرتْ ناصيةَ الشارعِ
أيقظتْ حكاياتِ الهوى الضائعِ
فادكرتُ كيفَ شاننى:
علَّق فى عُروةِ قلبى جرساً
فصار مفضوحَ الهوى
يسعى إلى اقربِ مُويقاتِهِ
تسبقُه دقَّاتُهُ
وكان لو ارادَ أن ينقذَنى انقذنى
او أن يصوننى لصاننى
لكنه جردنى من كل ماقد زاننى
ولم يزلْ حتى اشترى منى فؤادى
ثم قد حَضَّ على إفسادى
وكل ما اتيتُه

كان هو الذى إلى إتيانه يَنْدُبُنى
يبحث عنى فى الأماكن التى يظنها تجذبُنى:
فى مصنع الأقفاصِ والشصوصْ
فى قصر تنصيبِ اللصوص
ثم فى صالة تصحيح النصوصْ
وفى محل الخردوات
حيث رفُّ اللعب التى تعجبنى
وكنت كلما اختفيتُ عنه من خلفِ قناعِ الرجلِ
استبانني
كيف لهذا الشخصِ أن يعرفَنى
من قبل أن أعرفَهُ؟
كيف رانى
وأنا لم أرَ إلا حافظَ الوعظِ الذى بعد صلاةِ الظهر
فى جامع طهطا
كان قد أنْبنى
والضابطَ الفظَّ الذى فى مركز الشرطة قد أهاننى؟!
نعم هو القاضى الذى كان قضى على بالسِّجنِ مع الأشغالِ
فى تهمةِ الانتحالِ
وهو النائبُ الذى أدانني
كيف استطاع أن يكون كلُّ هؤلاء
ثم جئتُه فى محنتى
فما أعاننى؟!

ARCHIVE

لست إذن أنا الذى قد خنتُهُ
لكنه هو الذى قد خاننى

- ٣ -

هذا هو الطفلُ الذى كاننى وكنتُهْ
هاهو قد عاد إلى مرة أخرى
ولم يستوعبِ الدرسَ الذى لقّنتُهْ
أتى لكى يزعم أن زوجتى زوجتُهُ
أن ابنتى ليس بنتُهْ
وابنى عليًا
أنه هو الذى أوحى إلى «الخازباز» والبنفسجاتِ
ما حرفٌ من الأحرف إلا وهو أملاهُ
فدونتُهْ

قلتُ له: من أنتَ؟
قال: أنتْ
إسمكُ إسمى
هذه الشامةُ فى عضوِكِ فى عضوى
وما ينسدلُ الآن على نِضوِكَ
يخفى تحته نضوى
وشَعرى كان قبل برهةٍ أبيضَ مثل شعرِكَ الأبيضِ
لكنىٌ إلى الأسودِ لونتُهْ

قلتُ له: أضحكتَ سنـّـى ياصغيرى!
كيف لم تنظرْ إلى تلك التجاعيدِ التى غطتْ ضميرى
أو إلى الدُّمن الذى اختزنتْهُ؟!
كم بيننا الآن من الباطلِ أيها الفتى!
كم بين ظلّينا من الأشمُسِ
أو بين حياتينا من الأنْفُسِ
كم بين يقينكِ الذى لا شكَّ فيهْ
وبين شكّىَ الذى أيقنتْهُ!

فلم يُجِبْ إلا بأن مدَّ يديهِ:
تلك آثارُ شظايا حربِ سيناءَ
وعرى ظهره:
تلك ندوبٌ خلّفتها فوقه أظافر النساءِ
ثم حين نَدْتْ عنه آهةٌ
ـ كأنها التى تعتادُنى كل مساء ـ
قال: إنى كلما أعجزنى الإفصاح عن أمرٍ أنَنْتُهُ
وقال: قد كان إذا نادى تغافلتُ
وإن أنَّ لعنته
وقال: لو كنتَ تَركتنى لمجهولِ
فأسرجتُ إليه الحلمَ
أو لمستحيلٍ فامتحنتْهُ!

قلت: فوالله لقد ترجم عن نفسى
كان حسُّه طابق حسِّى
وكان صوتهُ يشبهُ صوتَ طائرِ القطا الذى:
من سنواتٍ عدةٍ كنت ارتهنتُهْ
ثم نسيته
فلا اطلقُهُ إلا لكى يصدحَ
بالقدر الذى يصلحُ أن يجتذبَ الأنثى إلى غرفةِ نومى
فإذا عريتُها سجنتُهْ

ياايها الطيرُ الذى عن عشِّه فتنتُه
يا ايها الطيفُ الذى شقَّ ظلامَ الروح برقُ
فتبينتُه
عشُّكَ لم يزل كما عهدتهُ
وكل ما انكرتهُ من سيرتى انكرتُهْ الآنَ
وما استهجنتهُ استهجنتُهْ

يا ايها الغائبُ قد اوحشتنى
طال انتظارى لَكَ
إنْ انصفتنى
لا تتخلْ الآن عنى

واسمُ بى على جناحيْكَ وغنْ

مثلما كنتَ تغنى

يا ايها الغرِّيدْ

بريشكِ البُنّىْ

والطوقِ حول الجيدْ

لم تَخْفَ عن عينىْ

بشدوكَ المعهودْ

وسجعكَ الليلىْ

يصبَّ فى أُذْنىْ

حلاوةَ الترديد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقمتُ باسطاً ذراعىْ لاستقبلهْ

لكنّهُ اقبلَ نحوى شاهراً خنجرَهْ

وهَمْ بى غدْرا

فما مكّنْتُه

امسكتُ يمناهُ،

وفى طرفةِ عينٍ

قبل ان يطعَننى... طعنتُه

فاهِ.. يالَطعنةٍ نافذةٍ طعنتُها

يالَهجومٍ شائنٍ شنَنتهْ!

واهٍ.. من ينزِعُ هذا النصلَ عن صدرى؟

ومن يفضحُ امرى؟

ليرى الكافةُ اننى انا المجنىُّ بالغدرِ عليه،

وانا الجانى

انا القاتل والمقتولُ

من سيثار الآن من الاولِ للثانى؟!

كان لم يسمع الصرخةَ غيرى احدٌ

فلم يجئنى مَددٌ

حتى اكتشفتُ اننى لم يتوقفْ بَعْدُ نبضى

قلتُ: فليوارِ بعضى فى الثرى سوأةَ بعضى

فرفعتُ إصبعى

أجلْتُ فى الجثمانِ طرفاً ساجيا مغرورقا

من امرئٍ مُودِّعِ

غسلْتُه بأدمُعِى

بما معى من سُندسِ الحسرةِ كَفَّنْتُهْ

قرأتُ من «اية جيمٍ» بعضَ مازلْتُ اعِى

وبين اضلعى دفنتُهْ

قلتُ:

وداعًا ايها الطفل الذى قد كنتُ كنتُهْ!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مصطفى ناصف

نموّ وانتماء

قراءة فى قصيدة للشاعر فاروق شوشة

(١)

ربما يلفت النظر البدء بلفظ «كانت» فى قول الشاعر:

كانت شجرا. ينمو فى. وانبته فيه

وإذا أطلقنا لهذا اللفظ بعض القوى التى نعتقد أن السياق يساعد عليها إلى حد ما أدركنا أننا بين أمرين اثنين: يمكن أن ندرك «كانت» على أنها وثبة، ولكن يبدو من ناحية أخرى معنى يختلف عن الوثبة بعض الاختلاف. فسياق الوثبة مختلف عن سياق القدر الذى يمكن أن يلعب دورا.

الواقع أن لفظ «كانت» مختلف كما نعلم عن الأفعال التى تدل على الدخول فى الصباح والمساء، ومختلف عن المبيت والاستمرار. لفظ «كانت» هنا ربما لا يرتبط بزمن محدد، ربما كان شيئا مستمرا ومتدفقا. ومع ذلك فإن لفظ «كانت» ها هنا يمكن أن يعبر كذلك عن دهشة الانبثاق.

أظن أن هذه التأملات تحتاج إلى أن يقرأ البيت أو الأبيات أكثر من مرة بطرق مختلفة. إن دهشة الانبثاق تعلى إلى حد ما على الماضى أو استمرار الماضى كما يقال.

«كانت شجرا، ينمو فى» لأمر ما وضع الشاعر فاصلة بعد كلمة «شجرا». هذه الفاصلة تغرى بشىء من التوقف بين جزئى جملة واحدة فى النمو، وبعبارة ثانية يمكن أن أزعم أن عبارة «كانت شجرا» جملة منفصلة برغم نظام النحو عن جملة «ينمو فى» ومع هذا فإن التعبير كله يعطى معنى الاكتمال والبساطة، وربما نعنى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بكلمة «البساطة» محاولة إخفاء بعض العناصر التى يمكن فى غير هذا السياق أن يكون لها وجود.

وسنزيد هذه المسألة إيضاحا بعد قليل.

وهنا فى البيت الأول نلاحظ إلى حد ما استقلال الشجر عن الأفعال الإنسانية. وفى التعبير كله إلى جانب ما نزعمه من البساطة غير قليل من السر. ربما يرجع بعض هذا السر إلى لفظ «كانت» الذى يعدل من استعمال فعلين آخرين هما «ينمو، ينبت».

من الواضح أن فى هذه الأبيات محاولات إخفاء غير قليلة. ليس فى هذه الأبيات اعتزاز بما نسميه الوحدة أو الأنا أو الاكتفاء الذاتى أوما إلى ذلك. أوضح الأشياء بدلا من هذا المنطق هو أننا أمام مثان. صحيح أن صوت الشاعر يعلو قليلا إذا أعطيت لكلمة «ينمو فى» بعض قواها. ولكن يبدو أن هذا الصوت ليس شديد العكوف على ذاته. وليس مولعا بفكرة الظلمات. الإنبات ربما ينتمى إلى حقل من الظلمات. ولكن لأمر ما يراد التقليل من شأن الجانب السلبى لهذه الظلمات.

بيت فوق الشجرة **فاروق شوشة**

كانت شجرا. ينمو فى. وأنبت فيه
تلتف الأغصان بروحى.
يفرخ طير بين حنايا القلب.
ويورق عمر.
يسقط ظل.
تعشب أرض. كانت عطشى.
كانت تقذفنا للتيه
هذا العمر المجدول نما
ينضجنا لفح الشمس.
وتضفرنا سنوات القحط
ويترعنا نبع السقيا.
نتشكل عبر جذور موغلة.
نطلع فى ساق واحدة.
نتفاوح من أكمام الزهر

هزى جذعا.
إنى أساقط
إنا نساقط رطبا وعناقيد
ميلى غصنا.
إنا حين تشابكت الأيدى،
وتشابكت الأيام،
تداخلت الرؤيا
نهرا يتفجر بالخصب
وشموسا تسطع فوق حقول القمح
ودروبا تفضى. لسالك تفضى. لدى
يمتد
ومدائن تعلو.
لا يدخلها إلا المختومون بوشم الحب
كانت شجرا ينمو فىّ وأنبت فيه

لا نعرف من منا الغصن؟
ومن منا الأوراق؟
ومن منا الثمرة؟
تقطعنا. لو تقصف غصنا
تنزعنا. لو تقطع جذعا
تشربنا.
لو ترتشف قطرة ظل ذابت فوق جبين
الشجرة
فلماذا نخشى يوما
أن تذبل هذى الأوراق؟
وأن ينكسر الغصن؟
وأن يرتحل الظل . ويفنى .
والشجرة فينا ما زالت
الشجرة فينا مزدهرة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن الفعل : «ينمو، تلتف، يفرخ، يورق» لا تتضح فيه المكابدة، الواقع أننى أميل إلى أن هذه الألفاظ جميعا تكاد تتفاعل فيما بينها للإيحاء بجو أقرب إلى المرح، والمرح بمعزل عن الخفية أو التنكر التام للإحساس بالصعوبة.

إن الشاعر ربما يكون مولعا بما قد نسميه مرح النمو، ذلك المرح الذى يمكن أن يلتقى بعالم ليس غريبا تماما عن عالم الطفل. وعالم الطفل عالم ثنائى دائما لا يرتد إلى ذاته ارتداد الإصرار، (وربما يلتقى مع هذا العالم من بعض النواحى فعل ذو طابع لا يخلو من القداسة تخرج منه الأفعال الواضحة).

إن عالم الطفل ليس عالما محسوسا منطقيا، والمنطق هنا هو ألا وجود لشىء خارج النمو، ولكن حقيقة النسج

غير ذلك، فهناك ذات أخرى أو إطار متميز، والنمو والإنبات من حيث هما فعلان ناضجان يعيشان فى داخل شجرة. ذلك العالم الذى يختلط السذاجة والقداسة والاكتمال والبساطة. وبينما نجد النمو حاضرا مستمرا متحركا نجد من جانب آخر الألفاظ الاسمية مثل : «الشجر، الأغصان العمر، الظل» إطارات بسيطة تحول الجهد الإنسانى إلى عالم مرح سابق مؤلف من عناصر ليس ظاهرها إنسانيا خالصا.

لقد استطاع الشاعر كما نرى أن يعبر عن النمو بقوله: «تلتف، يخرج، يورق،يسقط، تعشب «مظاهر مختلفة، ولكن انظر مثلا إلى قوله : «تلتف الأغصان بروحى».

قد يكون هذا التعبير من قبيل تغطية الروح حتى تثمر فيما يشبه الخفاء أو الظلام، ولكن فى وسعى أن أزعم أن هناك مجاهدةما غامضة من أجل استبعاد غير قليل من الدلالات المرتبطة بالظلام. لاحظ كلمة «الأغصان» أيضا. وهى كلمة متعالية أمام الضوء تظهر وتضىء لكى تغطى على بعض معالم الظلام. قد يكون الالتفاف تقدمة للنمو ذلك أن الالتفاف وهو تعبير ثان عن «الاحتضان» مظهر النمو الذى يعبر عنه من وجهة نظر الطفل، فإذا تم الالتفاف أمكن للطير أن يفرخ أو العمر أن يورق.

إن كلمة «تلتف» إذن حلم من أحلام الحضانة ينطوى على الدفء، وينطوى فى الوقت نفسه على ما يشبه الإصرار على تجنب التأمل فى الظلمات، فمواجهة الظلمة فعل أدل على الوعى والنضج على حين نجد أن عالم هذه الأبيات كما زعمنا لا يعرف وطأة الشعور بالماضى أو ما كان، ولذلك يلجأ إلى فعل حاضر يعيش فيه يتوهم من خلاله أنه يحاط بالنور

هناك مكان جد قريب بين الروح الطائر فى البيتين الثانى و الثالث، وكأنما تتجسد الروح طيرا يفرخ، وما كان قبل ذلك من الأطوار ربما يعاف عنه الشاعر. كل ما يدل على الخفاء والظلام يطارد فى أسلوب حظه من التلقائية كبير.

هذه كلمة «حنايا»، وربما تلتقى كلمة «حنايا» بكلمة «خفايا». ومع ذلك فإن إحدى الكلمتين قد وضعت لتلغى الأخرى، ها هنا تخفيف للظلام فى شكل ظل، ها هنا تحويل للظلام إلى ظل وليس ظلالا.

وهكذا نجد تبادلا بين الشجر والطير وتبادلا بين الأغصان والأوراق، كائنات صغيرة توشك أن تحل محل كائنات كبيرة، فإن الكائنات الكبيرة عالمها عالم وعى وهيبة وانفصال، ولكن عالم هذه الأبيات عالم آخر يرمز إليه من الناحية اللغوية بكثرة استعمال حرف بسيط يسمى فى اللغة العربية باسم حرف العطف. يجب أن يعطى للعطف كل المغزى الإنسانى الذى لا نعبأ به إذا تكلمنا فى شئون القواعد النحوية، العطف يعطى السذاجة والبراءة، ويقلل كثيرا من فكرة المعاناة القاسية، إذا ارتفع الشجر أسقط الظل كثيرا من فكرة خيلاء النصر. «عالم النمو» إذن عالم يتكون أولا من شجر وطير وظل، وفى هذه الكائنات جميعا جوانب لا تتصل اتصالا واضحا بفكرة القصد والإرادة المتعبة.

إذا كان النمو يأخذ من الناحية المادية طابع العلو والارتفاع فسرعان ما يعاجل بفعل يدل على السقوط الهش المنفوم الذى لا عناء فيه. إذا تضمن الإيراق الاتجاه إلى أعلى فإن حركة الأوراق وأشكالها توحى بالامتداد والانبطاح غير المثقل بالهدف. تجد كلمة «الأرض» هذه الكلمة المبسوطة تنافس من بعيد كلمة «الشجرة». كل هذا جعلنى أزعم أننا أمام كائنات صغيرة كثيرة لا تتجاوز حدودها كثيرا، والجماعة أو الأسرة أهم من أى جزء يدعى لنفسه السيطرة والتوجيه. قد يقال إننا أمام ربيع. تلتف فيه الأغصان وتورق الطير، يسقط ظل، وتعشب أرض، ولكن الربيع هنا لا يختال ولا يضحك، لا يتكلم كثيرا، أقرب إلى صمت. الأشخاص تنافسها الظلال، والشجر لا يعلو متباهيا، وثم حركة سقوط وانحناء وما يشبه الانسياب. حتى حركة المشى غير واضحة. ففى وسط هذا العالم تواضع رقيق الحواشى.

(٢)

تمشيه أرض، كانت عطشى.
كانت تغذانا للتيه
هذا العمر الجدول نما
ينضجنا لفح الشمس،
وتضفرنا سنوات القحط،
وترعرعنا نبع السقيا

ربما يقاوم الشاعر المعاناة فى القصيدة، ولفح الشمس ينضج، ولكنه لا يحترق. لفح الشمس صديق. والصديق قد يناوش. وهذه سنوات القحط لا تثير فزعنا، وما قد يثيره الجدل أو الترابط من جهد لا ينوه الشاعر.

الجدل والضفر لا يقومان على استبعاد واضح لشىء بل على العكس ينطويان على عناصر ضعيفة والانتفاع بها حتى لاتنفرد الجوانب القوية أو الحادة بالنفوذ.

لدينا إذن مايشبه التقدم بالعناصر السلبية دون محاربتها علنا. وللشاعر ميل واضح إلى استيعاب سنوات القحط ولفح الشمس وتقبلها دون خصام. ولا يسع القارئ إلا أن يتأمل ما يصاحب النمو فى هذا الشعر من انحناء دون مواجهة. هذا الانحناء يتمثل فى القناعة بضمير الجمع. والنمو يأخذ شكل عمل جماعى لا يتضح فيه الصراع، ولأمر ما حرص الشاعر على قبول نوع من النظام الذى يعبر عنه بألفاظ «العمر،

الشمس، السنوات، وربما كانت نزعة الاعتراف بالنظام الخارجي مسئولة عن تخفيف حدة المواجهة إذا صح مانفترض في هذا الباب من قبول العناصر المناوئة والاعتراف بفضلها.

ومهما يبلغ النمو الروحي الذي نفترض أنه موضوع القصيدة فإنه لا يستطيع إلا أن يعيا تماما بلفح الشمس وسنوات القحط. إن النمو لا يلغي شيئا، ولكنه يحاول استيعاب ما يسر وما يسوء.

تتشكل عبر جذور موغلة،
تطلع في ساق واحدة،
تتفرع من أكمام الزهر

من الممكن أن نلاحظ الطابع الشعائري الماثل في هذا الجزء، أعني الاتجاه إلى الشمس وحركات الجسم في اتجاهات مختلفة يعبر عنها بوجه خاص بواسطة الجذل والضفر. وبعد الركون إلى الأرض نجد الاتجاه إلى أعلى، والجسم يخف ويصفو حتى لا نجد إلا رائحة الزهر.

هزي جذعا،
اني أساقط،
انا سساقط رطبا وعناقيد،
ميلي غصنا،
انا ابن تشابكه الأبدي،
وتشابكه الأيام،
تداخلته الرؤيا

من الممكن أن نلاحظ بين الفعل الطلبي الماثل في قوله: «هزي جذعا» والأفعال الحاضرة في قوله: «ينضجنا، يضفرنا، يترعنا» ومن عادة الشعر أن يحتمل مثل هذا التنافس أو التضارب.

إن الإنضاج والجدل والإتراع عوالم نتمثلها متحققة أنا ومحتاجة إلى التحقق أنا، وربما يعبر الشاعر عن هذه الحاجة في قدر من الثقة والاستبشار. وبعد التفاوح من أكمام الزهر الذي يوحي بالتخفف من عبء الذات نجد عودة إلى إثبات الذات والتعلق بها. وهذا واضح على الخصوص في الإشارة إلى الرطب والعناقيد. قد تؤتي الشجرة السابقة أكلها، ولكن إيتاء الثمار يحتاج إلى مجاهدة ماثلة في قوله «هزي جذعا».

ربما تكون الشجرة ثابتة على الرغم من هذا الاهتزاز في بعض مواضعها، فالشاعر لا يطيق استمرار التخلي عن أشياء، أو يفترض عالما ثابتا لا يقبل الهدم. الشاعر محتاج إلى خطابه والتماس العون من مصدر للإلهام قد يكون روحا متعالية.

ولا نستطيع أن نغفل ماضي هذا الجزء في تراثنا، وربما كان الحاضر الذي يراد تشكيله غير كاف فكل نمو يحتاج إلى إعادة تكوين لحظات ماضية، إن قوله «هزي جذعا» لا ينفصل عن قوله «ميلي غصنا» كل هذه مطالب شعائرية تعبر عن الحاجة إلى تغيير الصلوات، وينظر إلى هذا التعبير على أنه صنو التعاطف وانبثاق المعنى من الجماعة. هذا الانبثاق موقف ينبع من داخل الإنسان.

ميلي غصنا،
انا ابن تشابكه الأبدي،

وتشابكت الأيام.

تداخلت الرؤيا

نهرا يتفجر بالخصب

ربما كان تداخل الرؤيا لا ينفصل عن التساقط الرطب، ربما كان حاجةً إلى عالم مشترك أقوى من العالم الفردي، وربما ينطوي على ضرب من توقي الوهج واللفح، ربما كان تشابك الأيدي وتداخل الرؤيا عن حاجة إلى أسطورة جماعية ينبثق منها الشعر. هذه الأسطورة جذروها موغلة، وبفضل الجذور الموغلة يمكن أن نفهم قوله: «نطلع في ساق واحدة».

لايستطيع النمو أن يستغني عن مغزى فوق الفرد يمكن أن نتحسسه برفق من خلال قوله: «تشابكت الأيام» وربما أوحت كلمة الأيام بتشذيب القوة الفردية، والفرد يبحث عن طاقة خارجية يسلم نفسه إليها. ومن الممكن في هذا الجزء أن نعطي لعبارة «تداخلت الرؤيا» صفة العمل الإيجابي الذي يخلو من آثار الانطماس والاضطراب، ولكنه مع ذلك يتصور أشياء جديدة. والدليل على ذلك قوله: «نهرا يتفجر بالخصب»

وشمرسا تسطع فوق حقول القمح

ودروبا تعصى. لسالك تعصى. لمدى يمتد

ومدافن تعلو

كل هذا نبت من تحريك الجذع.

هذه الرطب والعناقيد مجازات تراها في النهر والشموس والدروب والمدى، ولا يمكن أن نفهم هذه الكلمات جميعا بمعزل عن غذاء للجسم والقلب.ومن الواضح أن قبول العالم رهين في هذا الشعر بما يحدثه من تغيير في البنية العضوية للرؤى أي أن الأفكار المجردة لاشأن لها، وكل معاناة شخصية لا تبلغ الراحة المبتغاة إلا إذا تغير البناء العضوي المادي للعالم المشترك، وبدلا من الاتجاه إلى الداخل يتعبده الشاعر نجد محاولة العبور إلى الخارج. ولا خير في تغير أو نمو لا يستطيع أن يفجر الأنهار أو ينبت حقول القمح، إن العالم الشخصي مهما يكن أثيرا أو عميقا تعوزه رحابة الامتداد أو الانبساط. لنقل إن اية النمو هي أن يجاوز الشاعر منطقة الأفكار المجردة إلى تأثير عملي في نزعاته أو كيانه الاجتماعي، وأن يتحول كل ما هو خارجي إلى عنصر داخلي حميم. ويبدو العمل في هذا الشعر أكبر من أن يكون أداة تخدم التأمل الشخصي، بل هو العقل نفسه في طابعه النشيط. ولذلك يصر الشاعر على أن يعبر عن كل تطور محمود في قوله: « يتفجر، يسطع، يفضي، يمتد، يعلو» أي أن الأفكار لا قيمة لها إذا تحولت إلى عوالم مادية، وتمثلت في ابنية لها طابع الاتساع والإضاءة والعلو بحيث يخلص المرء من كل المشاعر التي يختلط فيها الظلام والضيق ومتاهة الأعماق والانفصال عن الآخرين.

(٣)

المحبون للشجرة كثيرون «ولكن من الذي صاغ وشم الحب»،خيل إلينا الشاعر أن الوشم صنعه كثيرون مغمورون. وثم علاقة بين الوشم من ناحية والميل والتساقط والاهتزاز من ناحية. فالوشم ذاته لا يحمي أحدا، ووظيفته هي أن يعين على المحبة. وهو أقرب إلى

المثل الذى يغرى بالعمل والحركة. الوشم لا ينفصل عن الميل، ومحاولة تغيير الأعماق الإرادية. هذا التغيير يحتاج إلى إطار يعبر عنه بلفظ الوشم. الوشم أقرب إلى مثل فوق الفرد. ظاهره مجرد أو ثابت، ولكن الحركة لا تستغنى عنه. الوشم كذلك تعبير شعبى عن البطولة التى لا يدنسها التأمل الطويل المتردد، ومظهر حكمة يسيرة تلقائية مرتبطة بالبداهة. هذا اللفظ يرمز إلى منظور الشاعر الخاص إلى الحركة. فالشاعر لا يكتفى بعالم الإرادة المتحولة والجهد الجماعى أو الإنسانى. يجب أن يعيش فى النمو إطار يشوبه شىء من التجرد والتصوف. وربما كانت علاقة لفظ التصوف بلفظ الوشم غريبة على الأذن. ولكن المراد بالوشم هنا - فيما حاولت من تفسير - يعدل من الفهم الاجتماعى والمادى للحركة والجهد والفعل.

حدثنا الشاعر عن الجدل وهو قريب من الضفر. والجدْل بمعنى الضفر مختلف عن الجدَل وهو نوع من حوار لا يخلو من خصومة ومواجهة. وفى وسعنا أن نستدعى هذا الجدَل الأخير لأنه يوضح السياق بطريقة التضاد. فالجدْل أو الضفر حركة تفهم باعتبارها مناوأة لكلمة الجدَل المعنوية. فالضفر حركة توحيد وتوثيق. على خلاف صناعة الجدَل فهى مهارة فى التفريق وإدلال بالتضرّر والاحتفاظ بالمسافة. الجدْل يعبر عن تداخل صناع النمو وصناعة الجسد الواحد لا يعلو بعض أجزائه على بعض. فعنصر الريادة أو الأولية غير ظاهر وبناء على ذلك نعود إلى مفهوم الجماعة المسيطرة على القصيدة.

صناع الجدْل هم صناع المحبة. فالمحبة تبدو أحيانا فعلا. والشعور المرجو هو الذى يعين على الجدْل ورؤية الشجرة والاقتراب منها. والأفعال الأساسية أو المفاتيح تجعلنا - فيما أرجح - على بعد من عالم فردى متميز أو معزول. هذه الأفعال لا تصدر عن ذات رائدة فالفرد يذوب فى عمل جماعى ووحدة. والمحبون الفاعلون هم الكل فى واحد. هو هذه الشجرة. مرة تكون شجرة ومرة ينظر إليها على أنها وشم. ولذلك أن نقيم علاقة متبادلة بين هذين العالمين. مفهوم الوشم يمكن توضيحه على الخصوص إذا نظرنا فيما يتعرض له البناء أو الشجرة من الاهتزاز. إذا تصورنا أن هذه الشجرة بمعزل عن حرياتنا الشخصية. والحرية الشخصية ربما تظهر فى محاولة قصف غُصن و رشف قطرة من طل. أى أن بعض المحبين ربما لا يقفون عند طلب الغبطة من بعد. والفرد محتاج إلى اللمس أحيانا، ويرغب فى قصف غصن أحيانا. وربما كان يريد من وراء ذلك أخذ جزء من اثار الشجرة بغية الاحتفاظ به ملكا شخصيا يقيه وربما يعينه على مواجهة الحياة. حينئذ تحذرنا القصيدة زاعمة أن كل محاولة لتنمية العلاقة بين الفرد والشجرة يجب أن تبتعد عن كل مظاهر الأثرة. يجب أن تكون علاقة الشجرة بالمحبين متساوية. وألا يطغى أحد المحبين على حقوق الآخرين. محاولة جذب الشجرة أو جزء منها إلى عالم شخصى ربما لا يؤدى إلى إثراء الفرد، وربما لا يؤدى إلى الاحتفاظ بطهارة الشجرة وفاعليتها. سوف تتمزق الشجرة فى أيدى المحبين، وتضيع وحدتها إذا غفل المحب عن وجود الآخرين من ناحية، واستقلال الرمز الملهم من ناحية ثانية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٤)

بعض المحبين يزودهم شيء من عبث الأبناء بالشجرة الأم، والشجرة الأم صامتة ناطقة. إذا صمتت أغرت بعض المحبين بالسرف: بعض المحبين لا يطيقون الصمت، أو يعجزون عن الاحتفاظ بمسافة تمكنهم من رؤية الرمز المتميز، وهنا يبدو صوت الضمير الجماعي أو الشجرة واضحا. تقطعنا. أي أن كارثة توشك أن تحل بالجميع إذا حاول أحد أن يجعل الرمز ملكا شخصيا لنزواته. الشجرة وضمير الجماعة إننن متفاعلان أو يؤلفان مركبا مركبا واحدا.

إن عبارة تقطعنا مثيرة لشيء من التأمل اللذيذ. ماذا يدفع إلى قطع غصن. هل يعاني بعض المحبين من خوف (العزلة) فيحاولون الاندماج. حينئذ قد يتحول الاندماج إلى عدوان. لكن القصيدة ألطف من أن تومئ بصراحة إلى العدوان. فالعدوان ليس سمة المحبين. قد تتكون محاولة قطع غصن رغبة في الانفصال أو الفطام عن رضاعة الشجرة. وقد تحمل المعنى العكسي تماما. وربما تحمل من جهة ثالثة الرغبة في التأكد من صلابة الشجرة. هذا موضع يجوز عليه التأويل المتعدد النواحي. بعض المحبين يرتوون من التأمل في الشجرة، وبعض الناس يريدون أن يرتووا من ظل الشجرة. هذه المسافة الصحية بين المحبة والشجرة هي موضوع هذا الجزء من القصيدة، والشاعر أذكى من أن يفصح عن شيء محدد في أهم معالم القصيدة.إن التعبير بقطع غصن ورشف قطرة ظل يعني شيئا كثيرا. قد يعني أيضا أن العلاقة بين المحبين بالغة الإرهاف. وأي هاجس - لا إرادي - في مظهره يؤذي الشجرة. فالشجرة كائن شديد الحساسية بكل نزوات الفرد. كل نزوة فرديةيمكن أن تؤثر في كيان الشجرة الأم أو الشجرة المجتمع أو الشجرة ضمير المتكلمين المجتمعين. إن الشجرة ذات حرمات لا يكفي فيها الحب بمعنى من معانيه. حرمة الشجرة تحتاج إلى شعور بالتقوى - يجب أن نتقي التفكير في رشف قطرة وقطع ورقة أو غصن - التقوى تنطوي على شعور مرهف بالمسئولية، المزج بين الحب والتقوى ضروري. التقوى تجعلك تشعر أن مايصيب ورقة يصيب الشجرة كلها، وما يصيب القطرة يصيب الظل في مجموعه - الظل ملك للجميع وليس ملكا لواحد -.

حاول الشاعر أن يمزج بين نوع من النظر في نمو النفس وحياة المجتمع، وأراد أن يجعل هذا وهذا نباتا ينمو من الداخل. ربما أراد الشاعر أن يرتشف المحب قطرة من ظله هو الذي اكتسبه من الشجرة وحوله إلى ذاته، وأن يلتمس ورقة من غصنه هو، وإن كان قد اكتسبه من الشجرة ذاتها أيضا. بعض الناس يتصورون الشجرة مجموعة من أوراق وغصن وجذع وساق هذا خطأ. فالشجرة بنية حية، وكل ما يصيب الجزء يصيب الكل. وحينما تتضخم نزوات الفرد بأكثر مما ينبغي يتعرض لخسارة نفسه، لأن خسارة النفس هي فقدان الشجرة. كل هذا يعني أن الشجرة ليست منفصلة عنا، إنها نحن في حركات أنفسنا ونوازعنا وهمومنا. إننا نخلقها خلقا بعد آخر. إنها ليست ساكنة إنها متطورة بفعل كل نزواتنا وهواجسنا.

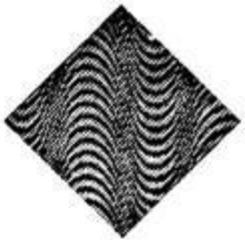
وقد حاولت القصيد أن تحد من هذه النزوات الشخصية فأحالت أكثر من مرة على أفعال ذات مظهر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اجتماعي . إنا نساقط . تشابكت الأيدى . تداخلت الرؤيا . شموسا تسطع . دروبا تفضى . لمسالك تفضى . مدائن تعلو . لا يدخلها إلا المختومون بوشم الحب . تقطعنا . تتبرعنا . . ودارت القصيدة على النزاع الغامض بين الروح الجماعية والأثرة الفردية. لكن القصيدة جعلت هذه الأثرة طيفا رقيقا، وجعلت الروح الجماعية (مباركة) منسجمة إلا من بعض حركات داخلية قد تحمل طابع النذير، ولكنه نذير لا يعكر صفو البشرى أو الحلم الممتد فى كثير من جوانب القصيدة.

ارجو أن يوافقنى القارئ على أن النشاط اللغوى لا ينفصل عن شاعرية التعاطف الخيالى وإذا اردنا أن نامن عثار «النثرية» فليس بدّ من أن نحول المعجم والتركيب جميعا إلى مايشبه كائنات خيالية تعلو على السرد والمألوف، وتهج الشمس، وتبتل للرامى السابقة المستقرة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



احتجاج

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقيته يصرخ في البريّة
مناديا بالويل والثّبور
عيناهُ كوْمتا لهبْ
وملء شدقيْه نثار من مراجل الغضبْ
ورأسه منحدر إلى الوراء
يُوشك فوق ظلّه يقع
الخطْوُ يضطربْ
واللّغْوُ يقترب
وفورة الزحام تغتلى ..

وتنسحبْ

لكنه ..

ـ كأنما بلا سبب ـ

يخوضُ فى عظائم الأمور

والنَّفَسُ المهتاج فى الضلوع يصطخبْ

وتبرُقُ العيون حوله، كأنها رُقَمْ

تفحصهُ، تُصنّفه

سُرعان ما تدوسهُ وتجرُفُه

ويستحيل ومضها المندهش المذعور

إلى بُقَعْ

تنداحُ فى دائرة الفراغ والسكون!

لكننى رأيتُه ..

كأنما فى ذاته المهملة المنسيّة

تسكنُ ما تزال

بقيةٌ من نفْسه الأبيّة

مشرفةٌ على الجنون !

أمسِ اختفى،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولم يعد ..

هل مات ؟

لا يدرى أحد !

أم أن حبّسةً أصابت صوته المشروخَ،

فانعقد ؟

ـ كلنما احتجاجهُ الطويل

مضى سُدى

من غير أن يزلزل العبادْ ـ

أم أن شرطة الطريق أوقفوه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حرصاً على نظافة المدينة التى فى عارها

تموتُ أو تلدْ ؟

مهما يكنْ ..

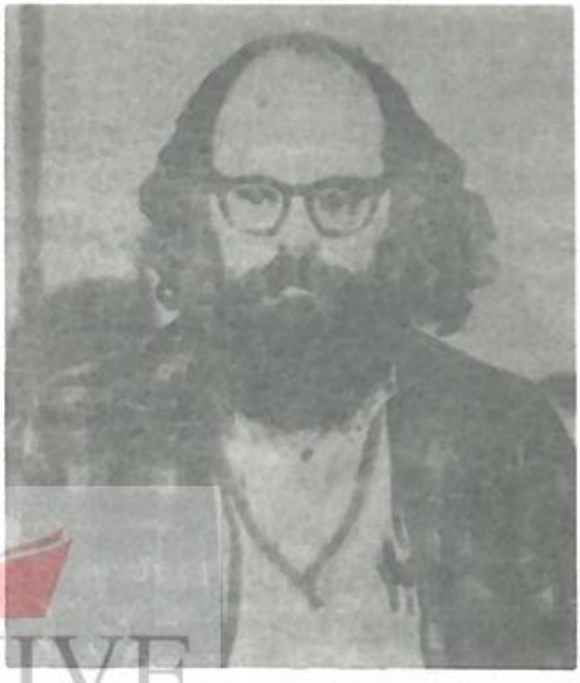
فإنّ صوته هناك ما يزال ..

مختبئاً فى الطلقة المنكتمة

والصيحة المنبهمة

يحلمُ أن يُحرك البلد !

أحمد مرسى



الشاعر الأمريكى : الن جنسبرج

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الذكرى الخمسون لجيل «البيت»

احتفلت جامعة نيويورك مؤخرا بمرور خمسين سنة على ظهور جيل «البيت» من الشعراء والكتاب. وقد توج الاحتفال، الذى اشتمل على برنامج مفاليات مختلفة تحت مظلة مؤتمر عام نظمته الجامعة بهذه المناسبة التاريخية، بسهرة قراءة شعرية شارك فيها نجوم حركة «البيت» من الذين مازالوا على قيد الحياة، ومن بينهم جريجورى كورسو والين جنسبرج Ginsberg ولورانس فيرلينجيتين Ferlinghetti ومايكل ماكلور McClure، الذى صاحبه على البيانو راى مانزاريك (عضو فرقة Doors)، ووليليام بوروز Buroughs (اعتذر عن طريق التليفون من ولاية كانساس لمرض قطته!). وإلى جانب هؤلاء الشعراء من أبناء أورواد جيل «البيت» شارك فى الليلة الشعرية عدد من الشعراء المتعاطفين مع الحركة ومن بينهم آن والدمان، وإد ساندرز، وجوان كايجر، والشاعر الروسى أندريه فوزنسينسكى Voznesensky. وداڤيد امرام، المؤلف الموسيقى الذى شارك مع جاك كيروك، رائد حركة «البيت»، فى عروض موسيقى الجاز والشعر خلال الخمسينيات. ولم تقف الصبغة الرسمية التى خلعت على الليلة عقبة أمام امتداد جذوة الشعراء وحيويتهم - وأصغرهم سنا فى العقد السابع - أمام الجمهور الذي استقبلهم بحماسة وحرارة.

يقول جون باريلس إن شعراء «البيت» كانوا يطمحون إلى أن يعيدوا تصور العالم فحسب. وقد سعوا، فى مواجهة مادية أمريكا فيما بعد الحرب الثانية، إلى التسامى الاستيطيقى والعفوية. وقد درسوا الحركات الطليعية الغربية (الأڤنجارد)، من السوريالية إلى موسيقى الجاز، والصوفية الشرقية، وجربوا المخدرات

والجنس، وخرجوا إلي الطريق بحثا عن الظهور، وخاضوا المناقشات بحرارة وهذر حول معنى الفن والحياة. وتنعكس حواراتهم واستراتيجياتهم على الحركات اللاحقة من «السيكيدليا» Psychedelia (الاستعانة في الكتابة بعقاقير الهلوسة» إلى «الهونك» و«الهيب - هوب»، وأقربها الظاهرة المعاصرة الآخذة في الانتشار، الخاصة بالقراءات الشعرية في مقاهي «الإيست فيلدج» بمانهاتن.

إن شعر «البيت» كما يقول باريلس، يمجد اللحظي والأبدي. وهو يرتد من الواقعي إلى الرؤيوي، ومن الاعترافي إلى الوعظي، ومن التفاصيل الأرضية إلى الأقوال النبوئية. وقد أعاد شعراء «البيت» إلي الشعر حيويته بفضل إعادة اكتشافهم للشعر باعتباره فن أداء عام. وقد سعى شعراء «البيت» الأوائل إلى دق الكلمات كما لو كانت ارتجالات عازف جاز، فضبطوا إيقاع قصائدهم بنبرات مرخّمة وبحدود النفس، مصرين على جسدانية العمل الشعري.

●

تعاقب الأجيال الشعرية...

شهدت الولايات المتحدة منذ بداية هذا القرن موجات من الأجيال الشعرية التي تكونت من شعراء يشاركون في ميول فلسفية أو يجمعهم موقع جغرافي مشترك، وربما كان من أهم هذه الأجيال جيل شعراء الحداثة التجريبيين، الذين ولد معظمهم خلال العقد فيما بين ١٨٧٩ و١٨٨٨ . ومن بينهم ويليام كارلوس ويليامز وإزرا باوند وهيلدا دوو لتيل Doolittle وماريان مور Moore وتس. إليوت ووالاس ستيفنس Ste-vens.

وكما يعترف الناقد مالكولم كولي، فقد قدم الدارسون الأكاديميون الأدبيون نظريات معقدة عن طبيعة الأجيال الأدبية، «تلك العناقيد أو الأفلاك من الأجيال الأدبية، بنظائرها في الفنون الأخرى». بينما تكهن الكتاب أنفسهم بشأن الظاهرة، وفي أغلب الأحيان، على نحو أكثر إفحاما من النقاد والأكاديميين.

وقد أعمل ف. سكوت فيتزجيرالد، على سبيل المثال فكره فيما أطلق عليه «جيلي» - الذين يشار عادة إليهم باسم «الجيل الضائع» في العشرينيات - جيل الكتاب الأمريكيين من أمثال فيتزجيرالد وإرنست هيمنجواي وكاي بويل ودوروث ماكلمون الذين زحفوا إلى لندن وباريس في نهاية الحرب العالمية الأولى هروبا مما وصفه جوليان سايمون «البيوريتانية والمادية في بلد تحكمه البورجوازية Booboisie (المعتوهون)، والرئيس هاردينج.

ويقول فيتزجيرالد مسترجعا الثلاثينيات، إنه يعني بـ(جيلي) رد الفعل ضد الآباء الذي يبدو أنه يظهر ثلاث مرات في القرن الواحد. وهو يتميز بمجموعة من الأفكار الموروثة في شكل معدل، فإذا كان جيلا حقيقيا يكون له قادته والناطق باسمه، ويجتذب إلي مداره أولئك الذين ولدوا قبله وبعده مباشرة، أولئك الذين تكون أفكارهم أقل وضوحا وتحديا.

وتقول آن تشارترز، مؤرخة حركة البيت المرموقة وأفضل من قدم أعمال شعرائها وكتابها، أن تعريف فيتزجيرالد مفيد عندما نتعرض لتحليل قيم مجموعة من

الكتاب الذين ظهروا بعد الحرب العالمية الثانية فى تاريخ التاريخ الأدبى الأمريكى ـ شعراء وروائيو جيل البيت. لقد كان هناك لبس كبير بشأن المصطلح، وكذلك كلمة «بيت Beat» نفسها، ولكن ليس هناك خلاف على أنه كانت هناك ظاهرة تعرف بكتاب جيل البيت. ويشارك أعضاؤها فى إحساسهم بالحياة، وهو شىء يمكن تعريفه بأنه شبكة معقدة من المدركات والأحكام والمشاعر والتطلعات.

وهذه التجربة المتقاسمة لكتاب البيت كانت تجربة تاريخية وسياسية، تقوم علي تغيرات عصرهم المضطربة، خاصة الأحداث التاريخية التي بدأت بإسقاط أمريكا للقنبلة الذرية على اليابان لوضع نهاية للحرب العالمية الثانية، والآثار السياسية للحرب الباردة وموجة الهستيريا المعادية للشيوعية التى أعقبت ذلك فى الولايات المتحدة فى أواخر الأربعينيات والخمسينيات.

وكما جاء فى توصيف **فيتزجيرالد** شكلت الحركة الأدبية فيما بعد الحرب بواسطة «مجانين الجيل السابق والخارجين على القانون». واختار كتاب البيت عامدين، كنماذج ومثل لهم،» أبطالا سريين»، على حد قول **آلين جينسبرج**، غير محتملين، من أمثال الموسيقيين الذين كانوا ينتمون لما يعرف بالبوب bop فى موسيقى اجاز: **تشارلى باركر وديزى چيليسبى** Gillespie والشاعر الفرنسى آرثر رامبو والشاعر ـ المؤدى الويلزى السكير **ديلان توماس**، والشاعر الكاليفورنى الفوضوى **كينيث ركسورث** Rexrorth وغيرهم من الخارجين على لائحة النماذج الأدبية الأنجلو ـ أمريكية المقبولة.

وكان لجيل البيت «قادته والناطقون باسمه، أعضاء الحركة الأوائل، **جاك كيروواك** Jack Kerouac **وآلين جينسبرج وويليام بوروز** Burroughs **ولورانس فيرلينجينتى وجارى سنايدر**، الذين شاركوا فى «معايير سلوك جديدة وأسلوب حياة متميز، سرعان ما تبناه آخرون من المجموعة». وبينما اجتذبوا إلى المدار «أولئك الذين ولدوا قبلهم أو بعدهم مباشرة» لم يكن الكتاب الآخرون المساهمون فى الجيل الأدبى أقل تحديا بكثير.

وكان اكتشاف كلمة بيت «Beat» جوهريا لتكوين إحساس بتعريف ـ ذاتى بين الكتاب الأوائل الذين شكلوا العنقود من الذين كانوا سيطلقون على أنفسهم فيما بعد «جيل البيت». وكانت كلمة beat تستخدم أساسا بعد الحرب العالمية الثانية فى وسط موسيقيى الچاز والأفاقين كمصطلح عامى بمعنى «بائس ومنهك». وقد قرن عازف الچاز متيز متيزرو Mezz Mezzrow هذه الكلمة بكلمات أخرى، مثل: «dead beat» أو «beat- up»، فى كتابة Really the Blues، الصادر فى ١٩٤٦، واستخدم المصطلح الأول بمعنى «بائس» والثانى بمعنى «بال أو بالية».

وفى ١٩٤٤، لفتت كلمة beat، كما استعملها آفاق بتايمز سكوير، بمانهاتن، يدعى **هربرت هانك**، نظر **ويليام بوروز**، وكان قد تخرج فى هارڤارد ويعيش فى نيويورك حيث عرفه **هانك** استخدام الهيورين. وعن طريق **بوروز**، انتقلت الكلمة إلى طالب شاب مستجد بجامعة كولومبيا يدعى آلين جينسبرج وإلى صديق شارك فى اهتمامه بالكتابة، يدعى **چاك كيرواك**، ترك دراسته بكولومبيا ليخدم خلال الحرب كبحار تجارى يسكن نيويورك. وكلمة beat، كما يتذكر جينسبرج

سماعها لأول مرة، كانت تعني في استخدام الشارع الأصلي على لسان «هانك» «متعب - في قاع العالم - يتطلع إلى أعلى أو إلى الخارج - مسهد - مفتوح العينين - متبصر - ملفوظ من المجتمع - تعتمد على نفسك - رجل شارع».

قد فتن كيروك بنبرة كلمة beat كما نطقها هانك وهو يحتسي فنجان قهوة بتايمز سكوير. وقد سمع كيروك نبرة «سخرية شجية» في وقع صوت هانك حتى انه أصر فيما بعد على انها لم تكن تعني ابدا «جناح الأحداث» برغم استخدامها من جانب مدمني المخدرات، ولكنها كانت، بالأحرى، تعني «شخصيات ذات روحانية خاصة لم تتوحد في عصابة ولكنها كانت جماعة من «البارتليين» المتوحدين الذين يحلقون من نافذة حضارتنا بحائط الموتى». وقد نما إصرار كيروك على ان الكلمة كانت تمتلك قيما إيمانية وكانت تعني شيئا غامضا وروحيا، يوحي بقصة هرمان ملفيل عن الأمريكي المتمرد الأنموذجي «بارتلبي الكاتب العمومي» أكثر من اي شيء اخر قبل قرن، نما من محادثاته مع جيسنبرج ولوسيان كار، صديق جينسبرج، وهو طالب اخر بجامعة كولومبيا، واحد مجموعة نيويورك.

كان جينسبرج وكار في ذلك الوقت طالبين جامعيين لا يتجاوز عمر كل منهما ١٨ سنة، ولكنهما كانا مشدودين إلى الأدب وكانا يتعاطيان المخدرات، مثل البنزدرين Benzderine والماريوانا في غرفتهما ببيت طلبة الجامعة لاستلهام خلق «رؤية جديدة» للفن. وكانا يحاولان حذو مثال الشاعر الفرنسي رامبو، الذي عرف كار جينسبرج عليه باعتباره الشاعر المثالي. وكانت جهودهما أولى محاولات المجموعة التي أطلق عليها فيما بعد «كتاب البيت» التعريف بفلسفتهم.

وقد نصحهم بوروز، الذي كان يكبرهم سنا، بالتخلي عن تقاليدهم شديدة الغرابة، مثل ممارسات كتابة الشعر بدمهم في ضوء الشموع، وحثهم على ان يقرءوا أحد كتبه المفضلة (إنهيار الغرب وسقوطه)، تأليف أوزوالد شبنجلر، في محاولة لمساعدتهم على تطوير تاريخي أكثر أهمية «لرؤيتهم الجديدة». وفي نهاية الحرب، شارك كيروك (الذي كان والده يحتضر نتيجة إصابته بالسرطان) وجينسبرج (الذي كانت كتابته تعكس انشغاله بفكرة التساقط الذري ومرض الإشعاع) في إحساس بما اسماه جينسبرج فيما بعد «فكرة سرعة زوال الظاهرة». وهو ليس ولعا مرضيا بالموت، ولكنه إدراك التحول الفاني. وهذا الوعي بأن «الجميع قد فقدوا في عالم أحلام من صنعهم، كان، كما يقول باري مايلز كاتب السيرة الذاتية لجينسبرج، الأساس لجيل البيت.

وقد صك المصطلح الحقيقي «جيل البيت» بعد ذلك ببضع سنوات، في ١٩٤٨، بعد أن أتم كيروك روايته الأولى «البلدة والمدينة». وكان قد التقى بكاتب ناشئ اخر في مدينة نيويورك يسمى جون كليلون هولمز، الذي قاسمه حبه لموسيقى البوب ولع بالتنظير عن الاتجاهات الاجتماعية والتغيرات الثقافية . وخلال نوفمبر ١٩٤٨، كان يسهران إلى ساعة متأخرة، يحتسيان البيرة ويتحدثان طوال الليل في شقة هولمز في المدينة.

وفي غمار الاستماع إلى قصص كيروك عن مدمني المخدرات في تايمز سكوير وعازفي البوب في الشارع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الثانى والخمسين و«الفتيان المتوحشين» الذين التقى بهم فى جولته عبر البلد فى العام السابق لزيارة صديق فى دنفر يسمى نيل كاسادى، طلب هولمز إلى كيروواك أن يحاول تعريف هذا الموقف الجديد: الترف القلق ونوع البحث، بجملة أو جملتين.

وكما يتذكر **هولمز** المحادثة، أجاب **كيروواك** «إنه نوع من الاختلاس.. كأننا جيل من المختلسين. إنك تدرك بنوع من المعرفة الباطنية، أنه لا جدوى من الازدهاء على المستوى، مستوى «الجمهور» ـ إنه ضرب من «الوصب» ـ أعنى أن نغوص فى أنفسنا، لأننا نعرف جميعا حقيقة أين نحن ـ والضيق بجميع الأشكال، جميع معتقدات العالم.. لذا أعتقد أنك يمكن أن تقول: أننا جيل من البيت وندت عنه ضحكة تآمرية، ضاحكا من كلماته ومن تعبيرات وجه **هولمز** نفسه.

وقد ذهل **هولمز** لمناسبة هذه التسمية التى اعتقد أنها تتمتع بالجاذبية المدمرة لصورة يمكن أن تستوعب مضمونا، بالإضافة إلى سر صعوبة تعريفها. وأدرك فى الوقت نفسه أن مصطلح «جيل البيت» كانت تسميته تعصى على التمحيص الوثيق. لقد كانت «رؤية وليست فكرة».

ولكن هذه التسمية لم تعتمد إلا بعد ذلك بشهر فى ديسمبر ١٩٤٨ بعد صدور رواية باسم «Go»، لـ**هولمز** بطلها **جاك كيروواك** الذى أعاد الكاتب على لسانه عباراته عن الاختلاس وثورة الروح فى تعريفه لجيل البيت. وقد استهوت فكرة «البيت» كاتبا شابا هو **جيلبرت ميلستاين**، الذى نشر مراجعة للرواية بصحيفة نيويورك تايمز. وبعد قراءته لرواية Go، طلب ميلستاين إلى هولمز أن يكتب مقالا، «هذا هو جيل البيت»، الذى نشر بمجلة يوم الأحد التى صدرت مع الصحيفة يوم ١٦ نوفمبر ١٩٥٢. وقد كرس المقال المصطلح رسميا.

وفى مقالة، بمجلة نيويورك تايمز، عرف **هولمز** «جيل البيت» بأنه ثورة ثقافية فى طور التحقق، صنعها جيل، فيما بعد الحرب العالمية الثانية، تتفتح مداركه فى عالم حرب باردة بدون قيم روحية يمكنه أن يلتزم بها. وبدلا من إطاعة السلطة والتكيف مع التطلعات المادية للطبقة المتوسطة التقليدية، يتعامل هؤلاء الشباب، بأفضل ما يستطيعون، مع ما أسماه هولمز «إرادتهم ليؤمنوا بالطرق التقليدية، حتى فى وجه عدم القدرة على فعل ذلك؛ ولكن **هولمز**، لم يشر فى أى مكان من هذه المقالة المبكرة، إلى كتاب «جيل البيت»، لأنه لم يفكر فى نفسه، أو فى صديقيه **كيروواك** و**جينسبرج** على هذا النحو، برغم أنه شاركهما الحساسية الجديدة التى وصفها.

وبعد ذلك بثلاث سنوات، نشر **كيروواك** اسكتشا باسم «چاز جيل البيت»، فى أنثولوچيا «كتابات العالم الجديد» التى لفتت بعض الأنظار إلى أسلوب نثرها الفخم التجريبى. ولكن «جيل البيت» و«جماعة البيت الأدبية» لم تصبح ظاهرة قومية إلا بعد أن نشر **كيروواك** روايته «على الطريق»، فى عام ١٩٥٧، فى أعقاب محاكمة الرقابة التى أبرزتها الأجهزة الإعلامية فى سان فرانسيسكو لكتاب شعر **جينسبرج** «عواء وقصائد أخرى». وقد اتخذ **كيروواك** ناطقا باسم «جيل البيت»، وحوصر بطلبات لشرح الحركة.

وفى «فلسفة جيل البيت» التى كتبها لمجلة Esquire فى مارس ١٩٥٨، أوضح **كيروواك** أن المجموعة التى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ابتدعت الفكرة فى الأصل لم تستمر طويلا، وكانت تتألف فقط من بضعة أصدقاء فى الأربعينيات، مثل **جينسبرج**، **وكار**، **وبوروز**، **وهانك**، **وهولمز**، الذين تفرقو وغادروا نيويورك قبل ذلك بسنوات. ولكن بعد الحرب الكورية، فى بداية الخمسينيات، كما يقول **كيروك**، التقط «جيل شباب ما بعد الحرب، الذى بزغ رابط الجأش ومتعبا، اللفتات والأسلوب، وسرعان ما انتشر الأسلوب الجديد.. أصبحت رؤى البوب ملكية عامة لعالم الثقافة الشعبية التجارى... أصبح تعاطى المخدرات رسميا «المهدئات وخلافها»، وحتى طريقة ملابس الهيبيين البيت، انتقلت إلى شباب موسيقى الروك أندرول الجديدة... وبرغم مواته، أعيد إحياء وتبرير جيل البيت».

وعندما بدأ مصطلح «جيل البيت» يستخدم كبطاقة تعريف للشباب الذين أسماهم **كيروك** «الهيبستر أو البيتستر» فى أواخر الخمسينيات، فقدت كلمة «beat» مرجعيتها المحددة أمام ثقافة هامشية وأصبحت مرادفا لأى شخص يعيش كبوهيمى أو يتصرف بتمرد أو يبدو أنه يدعو إلى ثورة فى آداب السلوك. وكان لكل كاتب بطاقته المفضلة لتسميته التغير الثقافى. فاختار **نورمان ميلر** مصطلح «جيل البيت»، واستخدم **جينسبرج** إسم «الجماعات السرية» أو جماعات ما تحت الأرض»، كما فضل **كيروك** «جيل البوب».

وفى ٢ أبريل، ١٩٥٨، بعد عدة أشهر منذ أطلق الروس تابعهم الصناعى «سبوتينك»، صاغ **هيرب كين**، الكاتب بصحيفة «سان فرانسيسكو كرونيكل» كلمة «بيتنيك beatnik».

باءت بالفشل جهود **كيروك** لإقناع رؤساء تحرير المجلات ومقدمى البرامج التليفزيونية بأن مفهومه لجيل البيت يتضمن بعدا روحيا، لكن قراء كتبه، التى حققت مبيعات واسعة، فهموه وفهموا إضافته إلى التغيرات الثقافية الجارية فى أمريكا. وكانت المؤسسة الأدبية عدوانية، ولكن مجموعة الكتاب البيت الصغيرة فى نيويورك وجدت أهم أنصارها قبل الضجة التى أثيرت حول «على الطريق» لـ**كيروك**، و«عواء» لـ**جينسبرج**، ١٩٥٧، ببضع سنوات.

فقبل أن يظهر البيت كحركة أدبية تضم عددا كافيا من الكتاب الموهوبين الذين يتبادلون التعاطف ليتماسكوا باعتبارهم مجموعة متميزة ذات نفوذ باق، قويت شوكتهم بإضافة حاسمة، لعدة كتاب شبان نشطين على الساحل الغربى فى حركة الإحياء الشعرى فى مدينة سان فرانسيسكو.

وكان الساحل الغربى، بحلول ١٩٥٤، لديه مجتمع شعراء بديل راسخ، عندما وصل **الين جينسبرج** إلى سان فرانسيسكو قادما من نيويورك. وقبل ذلك بعقد، نشرت منشورات دائرة جورج ليت Leite، فى بيركلى، لشعواء الأفانجارد الأمريكيين **ويليام كارلوس ويليامز**، **وكينيث ركسروث**، **وكينيث باتشن**، **وروبرت دانكان**، **ووليام إيفرسون**، **وهنرى ميلر**، **وأنانيس دين**، **وفيليب لامانتا**. وقد تكون مجتمع أدبى راديكالى خلا الحرب العالمية الثانية فى معسكر رافضى الحرب باعتبارها موقفا أخلاقيا فى والدبورت، أوريجون، الذى أصدر مجلة مقاومة عسكرية متطرفة باسم «The Illiterati» تدعو إلى «الإبداع والتجريب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والثورة لبناء مجتمع حر بلا حروب». وكان **اندريان ويلسون وكيرمت شيتس، ووليام إيڤرسون** من بين أولئك الذين أشرفوا على إدارة المطبعة الصغيرة الموجودة فى المعسكر تحت اسم Untide Press.

وبعد الحرب، عمل **ويلسون** مع مجموعة مسرحية فى الإيست باى وكان يطبع برامجهم وملصقاتهم الإعلانية. وأسس **شيتس** «سنتور بريس» فى سان فرانسيسكو ونشر **لمارى فابيلى**، وهى شاعرة من بيركلى، وترجمات **كينيث ركسروث**. وأنشأ **إيڤرسون** «إكوينوكس بريس» فى بيركلى، حيث تكونت مجموعة أدبية حول الشعراء **روبرت دانكان** ، **وجاك سپايسر وروبين بليسر**، مع روابط **بجوزفين مايلز**، وهى شاعرة وأستاذة للإنجليزية بجامعة كاليفورنيا، فى بيركلى.

وكان **دنكان**، الذى نشر مقاله «الشاذ جنسيا فى المجتمع» فى مجلة Polities سنة ١٩٤٤، واحدا من أوائل الشعراء فى أمريكا الذين تحدثوا عن شذوذهم الجنسى بصراحة، وقد عرف نفسه بأنه عضو فيما اعتبره مجموعة مضطهدة سياسيا. ويقول **وليام إيڤرسون** أن دانكان كان لا يكل فى قيامه بترتيب القراءات الشعرية باعتبارها «منفذنا الخلاق الرئيسى إلى حد كبير فى وجوهنا». وفى أواخر الأربعينيات، تمخضت النشاطات الأدبية **لإيڤرسون** ، **ودانكان** ، **وسپايسر** وغيرهم عن مصطلح «عصر إحياء بيركلى».

وفى سان فرانسيسكو، كان الشاعر الراديكالى **كينيث ركسورث** محور حلقة أدبية أخرى كانت تجتمع أسبوعيا فى شقته، وفى بعض الأحيان تفيض على قاعة مستأجرة. ويقول **ركسورث** أن اجتماعات هذه المجموعة كانت أضخم اجتمعات شهدتها سان فرانسيسكو حتى ذلك الوقت لمجموعة راديكالية أو شبه راديكالية.

وبحلول ١٩٥٤، كان فى سان فرانسيسكو جمهور شعر شره إلى حد أن الشاعر **ولدون كيز** نظم **ڤودڤيل** شعر يتألف من قراءات وجاز واسكتشات ساخرة. وفى السنة نفسها، أسست **روث ويت ـ ديامانت** مركز الشعر بجامعة ولاية سان فرانسيسكو، وحيث كانت القراءات التى يشترك فيها شعراء زائرون ومحليون تعقد بصورة منتظمة. وفى الاستقبال الذى أقيم للشاعر **و.هـ. أودن**، الذى افتتح قراءات مركز الشعر، التقى **جينسبرج** بالشاعر الشاب **مايكل ماكلور**، الذى أتى إلى سان فرانسيسكو لاهتمامه بفن التصوير والأدب.

وقرأ **جينسبرج** قصيدتى «دائرة» و«فلك» وأدرك أن وسط الكتاب فى سان فرانسيسكو، على عكس المؤسسة الأكاديمية المحافظة وشركات النشر التجارية الضخمة فى مدينة نيويورك، كان يدعمه ويشجعه تقليد متصل للشعر التجريبى والسياسات الراديكالية، والمجلات والمطابع الصغيرة، بما فى ذلك قبول أكثر انفتاحا وتسامحا للشذوذ الجنسى.

وقد شعر **جينسبرج**، الذى انتقل إلى سان فرانسيسكو حاملا رسالة من شاعر نيوجرسى **وليام كارلوس ويليامز** يقدمه فيها **إلي ركسروث**، شعر أنه فى صحبة متعاطفة. وعن طريق **ركسورث** التقى بعدد من «الأنماط المثيرة للاهتمام»، ومن بينها **دانكان وباتشن** Patchen وشاعر شاب فى بيركلى يدعى **جارى سنايدر** Snyder، الذى كان يدرس اللغات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والفلسفة الآسيوية. كما التقى جينسبرج ببيستر أورلوفسكي Orlovsky عن طريق فنان سان فرانسيسكو روبرت لافرني، وبدا يعيشان معا فى شقة بشارع مونتجومرى.

وفى صيف ١٩٥٥، قرر جينسبرج أن يدخل الاستقرار إلى حياته فالتحق ببرنامج اللغة الإنجليزية بقسم الدراسات العليا بجامعة كاليفورنيا فى بيركلى. وفى يوليو ١٩٥٥ عثر على «كابينه» فى بيركلى والتحق بالفصل الدراسى الخريفى، برغم أنه كان يعرف أن اقسام اللغة الإنجليزية كان يسيطر عليها «النقد الجديد». وكان يقوم على أسس كلاسيكية متأنقة تدين بالإعجاب بلغة الماضى، ولكنها كانت أبعد ما تكون عن البيئة الفضلى لشاعر عقد العزم على خلق «رؤية جديدة» فى الأدب.

وفى أوائل اغسطس، وكان لا يزال يقيم فى شارع مونتجمرى، بدأ جينسبرج يكتب قصيدة طويلة عن حياته، متأثرا فى جانب منها بحديث ركسروث وشعره. وكانت هذه القصيدة «عواء» التى أعطت جنسبرج الشجاعة ليتخلى عن مشروعاته الخاصة بالدراسات العليا وأن يتخذ من الشعر مهنة تفرغ. وقبل أن يمضى وقت طويل على كتابة القصيدة، قرر أن ينظم قراءة شعرية يوم ٧ أكتوبر ١٩٥٥، فى جاليرى «سيكس»، وهو جاليرى تعاونى فى سان فرانسيسكو واشترك معه فى القراءة شعراء الساحل الغربى الشبان الأربعة مايكل ماكلور، وجارى سنايدر، وفيليب وين، وفيليب لامانتيا. ولم يرغب جاك كيروواك الذى كان يزور جينسبرج فى ذلك الوقت، أن يشترك مع الآخرين، ولكن كينيث ركسوروث وافق على أن يكون مقدم الأمسية.

وكانت قراءة «الشعراء الستة فى جاليرى ٦» العامل المساعد الذى كشف على نحو درامى عما اسماه جينسبرج فيما بعد «الرباط الطبيعى لأساليب الفكر او الأسلوب الأدبى او المنظور الكوكبى» بين كتاب الساحل الشرقى وشعراء الساحل الغربى.

ويقول مايكل ماكلور، فى معرض وصف مشاعره فى تلك الأمسية الشعرية، سنة ١٩٥٥: كنا معاصرين بين الحرب الباردة واول محنة اسيوية ـ الحرب الكورية ، كنا نكره الحرب ولا إنسانية البرودة. وكان البلد يحمى بقوانين الطوارئ. حالة عسكرية غير معلنة زحفت من بنايات Daddy Warbucks (دولارات حرب دادى) وانتشرت على اديم الأرض. وباعتبارنا فنانين كنا مقموعين، وفى الواقع كان الشعب كله مقموعا.

... كنا ندرك اننا شعراء وكان علينا ان نتكلم بصراحة. وكنا نشعر ان فن الشعر كان ميتا اساسا ـ قتلته الحرب، والاكاديميات، والإهمال، والحرمان من الحب، واللامبالاة. وكنا ندرك أن فى وسعنا أن نعيده إلى الحياة. وكان فى وسعنا أن نرى ما فعله باوند ـ ووليمان، وارثو، ود. هـ. لورانس فى شعره ونثره الصريحين... اردنا ان نجعله شعرا جديدا، واردنا أن نخترعه ونخترع عمليته ونحن نتعامل معه. لقد اردنا صوتا واردنا رؤية.

وقد حملت قصيدة جينسبرج «عواء» «الصوت» و«الرؤية» اللازمين يوم ٧ اكتوبر ١٩٥٥، بهذه الكلمات الاستهلالية التى اصبحت شهيرة اليوم: رأيت خيرة

عقول جيلي وقد دمرها الجنون، عرايا هستيريين يتضورون جوعا، يجرون أنفسهم عبر شوارع الزنوج في الفجر بحثا عن حقنة غضبي....»

لقد حيا جمهور المستمعين، الذي بلغ ١٥٠ شخصا، جينسبرج بعد انتهاء قراءته للقصيدة. ويقول ماكلور متذكرا تلك الليلة: «ادرك الجميع، كأعمق ما يكون الإدراك أن حاجزاً قد كُسر، وأن صوتا وجسداً إنسانيين قد ألقيا على حائط امريكا الخشن وجيوشها وبحريتها وأكاديمياتها ومؤسساتها الداعمة ونظم ملكيتها وقواعد دعم قوّتها؟!

وقد أرسل الشاعر لورانس فيرلينجيتي Ferlin-ghetti، الذي كان ضمن جمهور المستمعين في جاليري ٦ في تلك الليلة برقية، إلى جينسبرج عرض عليه فيها أن ينشر قصيدة «عواء» في كتاب ضمن «سلسلة شعراء الجيب» التي كانت قد بدأت دار النشر التي لايزال يملكها سيتي لايتس City Lights في إصدارها.

وفي مايو ١٩٥٧، بعد بضعة اشهر من إصدارها، صادر ضباط جمارك سان فرانسسكو كتاب «عواء وقصائد أخرى»، الكتاب الرابع في السلسلة. ووجّهت إلى فيرلينجيتي، وشينجيوشي، الموظف الذي كان يعمل بمكتبة سيتي لايتس، تهمة نشر كتاب إباحي وبيعه. ودافع فيرلينجيتي بقوة عن «عواء»، بقوله «ليس الشاعر ولكن ما يلاحظه هو الذي بدا إباحياً.

إن نفايات «عواء» الإباحية الكبرى هي نفايات العالم المميكن البائس المفقود بين قبائل الذرة والقوميات المجنونة....»

وقد كانت محاكمة «عواء» في سان فرانسيسكو حدثاً واسع الذيوع، جذب انتباهاً قومياً - إلى جينسبرج وفيرلينجيتي وأدّى إلى بيع الاف النسخ من الكتاب الصغير الأبيض والأسود على امتداد الولايات المتحدة. وعندما حكم القاضي كالايتون هورن بخلو الكتاب من الإباحية، ارتفعت مبيعاته إلى عشرات الآلاف. وانضم شعراء وكتاب «البيت»، الذين مثلهم جينسبرج، إلى شعراء سان فرانسيسكو، كما مثّلهم فيرلينجيتي، واصبحت الحركة الأدبية لجيل البيت على اهبة الاستعداد للانطلاق إلى مدار الأفلاك.

وقد توطّد الانسجام في ذهن الجمهور بنشر رواية كيروك الأوتوبيوجرافية «صعاليك دارما» (١٩٥٨)، الذي وصف فيها مغامراته في «تسوّل توصيلات على الطرق السريعة» بالساحل الغربي، أو ما يعرف «بالهيتش هايك»، بما في ذلك أمسية جاليري ٦ الشعرية، واضفى طابعاً رومانسياً على افكار شاعر الساحل الغربي جاري سنايدر، الشخصية الرئيسية في الرواية. وقد اصبح تصوير كيروك لقيم سنايدر واسلوب حياته مشروع الثقافة الهيبية بعد ذلك بعقد.

وقد جعل كيروك سنايْدر (لُقّب في الرواية جافي رايدر) يتنبأ بزمن مستقبلي تُثوّر فيه رؤى الشعراء امريكا.

وخلال حديثه مع كيروك (راى سميث في الرواية)، خارج الكابينة التي عاش فيها جينسبرج خلال خريف ١٩٥٥، ببير كلي، يقول جافي.

«لقد كنت اقرأ ويتمان، هل تعرف ماذا يقول، لاتبتئسوا ايها العبيد، وروّعوا الطغاة الأجانب، وهو يعني

أن هذا هو موقف الشاعر الملحمي، مغنى لوثة عقيدة الزن «Zen» لمسالك الصحراء القديمة. إن كلّ هذا الشيء هو عالم زاخر بالجوّالين حاملي المخلة، صعاليك «دراما» الذين يرفضون أن يشاركوا في المطالبة العامة بأن يستهلكوا الإنتاج، ومن ثمّ ينبغي أن يعملوا من أجل امتياز استهلاك كلّ ذلك الغُثاء الذي لم يريدوه حقيقةً بأيّ حال، مثل الثلاجات وأجهزة التليفزيون والسيارات، على الأقل السيارات المترفة الجيدة، وأنواع معينة من زيوت الشعر ومجفّفات العرق والمخلّفات العامة التي تشاهدها في النهاية بعد أسبوع في الزبالة بأيّ حال، إنهم جميعاً سجناء نظام عمل وإنتاج واستهلاك وعمل وإنتاج واستهلاك، إنني أرى رؤية ثورة مخلة عظيمة، الاف أو حتى ملايين من الشباب الأمريكي يجوبون الآفاق بمخلات، يصعدون الجبال ليصلّوا، ويُضحكون الأطفال ويُسعدون الشيوخ، ويجعلون الفتيات الصغيرات سعيدات والفتيات الكبيرات أكثر سعادة، إنهم جميعا مجانين الزن Zen الذين يتجولون وهم يكتبون الشعر الذي يخطر بعقولهم بلا سبب وهم كذلك يواصلون تقديم رؤى حرية أبدية للجميع، وجميع المخلوقات التي على قيد الحياة، من خلال ما يتحلون به من شفقة وكذلك من خلال أفعال غير متوقعة غريبة، هذا هو ما يعجبني فيكما، يا جوادبوك وسميث (جينسبرج وكيروك)، أنتما الاثنين القادمين من الساحل الشرقي الذي كنت أظنه ميتا».

«لقد جلبتما حقيقة ريحا منعشة إلى هذا المكان...»

وفي أواخر الخمسينيات قامت المجلات الأدبية مثل Evergreen Review و Chicago Review بتوثيق الرابطة بين الكتابة بنشر الشعر والقصص لشعراء سان فرانسيسكو وشعراء وكتاب «البيت». وفي ١٩٥٩، بدأت تصدر كتب تحلل تأثير الجماعة الأدبية الجديدة على الثقافة الأمريكية. وكان بعض النقاد متعاطفين، مثل لورانس ليبتون، (البرابرة المقدسون). وقد جمع ليبتون كتاب الساحل الشرقي والساحل الغربي في رابطة واحدة وأطلق عليهم «البرابرة المقدسون - مقدسون في بحثهم عن الذات، برابرة في رفضهم الكلي لما يسمى معايير النجاح المتحضرة، المبادئ الأخلاقية والعصاب. «وكان بعض الكتاب الآخرين أشد تفاهة في نقدهم، مثل ويليام ف. براون في كتابه Beat Beat Beat (١٩٥٩)، «مجموعة نكية من الأعمال الكارتونية الطريفة عن الحياة والحب بين البيتنيكيين».

وقد مثلت دوائر المعارف، مثل حولية (ذي أميريكانا) لسنة ١٩٥٨ الذكر المحافظ السائد في الولايات المتحدة. وفي العرض الخاص لأهم أحداث العام الأدبية، وبّخت أميريكانا كيروك لاتخاذه المسلك الخاطئ:

«احتفل جاك كيروك في ١٩٥٧ بجيل «البيت» بأمريكا ما بعد الحرب، المماثل من حيث الجوهر لأبطال مدرسة الأدب الإنجليزي المعاصرة «حوض - المطبخ» في روايته «على الطريق». وهذا الكتاب، وهو تقرير عن تعليقات نصف - مثقفة لمجموعة من الفاسدين الواعين - بنواتهم، مدمني السفر بسرعات عالية بين نيويورك وسان فرانسيسكو، والذين انغمسوا في موسيقى الجاز والمخدرات وحدود الجنس والأدب الملتاثة، لقي اهتماما مبالغا فيه لأهميته كعمل روائي. لقد كانت رواية كيروك الأولى (البلدة والمدينة) ١٩٥٠ دراسة حساسة لنمو

نضوج شاب، لكن عمله الجديد، الذى يصف مجموعة هامشية صغيرة إلى ابعد الحدود من البوهيميين الذين يتخذون مواقف خاصة، قد وصفها هربرت جولد فى مجلة The Nation (١٦ نوفمبر)، كأفق ما يكون الوصف بقوله إنها «تقريع مطول مصمم».

وتقول ان تشارترز، صاحبة الكتاب المرجعى الهام «قارىء البيت ـ المتنقل»، والذى اعتمدت عليه فى هذا السرد التاريخى، إن قصص الكتاب البيت واشعارهم من امثال كيروواك، وجينسبرج، وفيرلينجيتى، وسنايدر، وماكلور، ربما قد اثارت استياء اعداد من الأمريكيين تزيد على عدد القراء الذين تزيد اعمارهم على ثلاثين عاما، ممن يوافقون على هجومها على مؤسسات موقرة مثل الراسمالية والاستهلاكية والمجمّع العسكرى ـ الصناعى والعنصرية والدمار الإيكولوجى. بل إن الشاعر الاكبر سنا، ويليام كارلوس ويليامز نفسه، الذى كتب تقديما متعاطفا لكتاب «عواء» كان لديه تحفظات حول شعر البيت.وفى يوم ٢٨ مارس، ١٩٥٨ كتب ويليامز إلى الشاعر جوزيف رينارد يقول «هل تعرف اى أحد من عصابة سان فرانسيسكو الذين يحققون الشهرة لأسمائهم فى الصحف فى هذه الأيام؟ إن قصائدك ليست وليدة زخمهم ـ وهو فى الحقيقة زخم امى، برغم انى ينبغى ان أعلق من رقبتى إذا عرفت».

ومثل عمل الكتاب الراديكاليين فى الثلاثينيات (ولكن بدون برنامجهم السياسى المحدد)، كان ادب البيت ادبا بديلا لكتاب كانوا كاسحين فى تنديدهم بقيم بلدهم الكامنة، الاجتماعية والجنسية والسياسية والدينية. فقد هاجم الشعراء الحداثيون الأسبقون مثل إزرا باوند أو كتاب الجيل الضائع مثل إرنست هيمنجواى، هاجموا النظام من مامن حياتهم فى الخارج بوصفهم مغتربين، لكن كتاب جيل البيت احتجوا على تجاوزات بلدهم من الخطوط الأمامية، وقد دعوا إلى تغييرات شخصية واجتماعية جعلت منهم ابطالا فى اعين بعض القراء وهراطقة بالنسبة لآخرين.

وقد ادرك الروائى ويليام بوروز التهديد الذى مثله جيل البيت للقيم الأمريكية الراسخة.

ما إن بدات حركة البيت حتى كان لها زخمها الخاص وتاثيرها على نطاق العالم. فى الواقع، راى المحافظون الأتقياء فى امريكا ان هذه الحركة تمثل تهديدا لوضعهم قبل ان يدرك الكتاب البيت انفسهم ذلك بكثير. تهديد اخطر بكثير: (انظر الاتهام بالشيوعية).

وقد جاءت حركة البيت الأدبية فى الوقت الصحيح تماما وقالت شيئا كانت ملايين الناس من جميع الجنسيات فى شتى انحاء العالم تنتظر سماعه. ولا يستطيع المرء ان يقول لأى احد شيئا لا يعرفه بالفعل. إن الاغتراب والضجر وعدم الرضا كانت هناك بالفعل تنتظر عندما اشار كيروواك إلى الطريق.

إننى اعتقد ان الفنانين هم مهندسو التغيير، وليس المشرعون السياسيون الذين ينفذون التغيير بعد ان يصبح حقيقة. فالفن يمارس نفوذا عميقا على اسلوب الحياة، طريقة المدرك الحسي ومداه ووجهته، والفن ينبئنا بما نعرف ولا نعرف اننا نعرفه. والمؤكد ان «على الطريق» قد ادت هذه الوظيفة فى ١٩٥٧ إلى حد غير عادى. ولا شك فى اننا نعيش فى امريكا اكثر حرية نتيجة لحركة البيت الأدبية، التى هى جزء هام من الصورة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأكبر للتغير الثقافى والسياسى فى هذا البلد خلال الأربعين سنة الأخيرة، عندما كان لايمكن ظهور كلمة نابية فى الصفحة المطبوعة، وكانت حقوق الأقلية مثار سخرية.

وبرغم الحملات التى أثارها الكتاب المحافظون ضد حركة البيت الأدبية التى اجتاحت الوسط الأدبى الشعبى والأكاديمى كإعصار، أمنت عددا من رؤساء التحرير والأكاديميين والناشرين، الذين كانوا يتعاملون معها بجدية، يكفى لضمان بقائها فى طبعات جعلتها مقاحة لدائرة واسعة من القراء.

وفى بداية الستينيات، كان كتاب جيل البيت قد رسخت أقدامهم باعتبارهم جماعة أدبية بنشر عدة أنثولوجيات وسلسلة من الكتب لمؤلفين فرديين خلال نصف عقد تقريبا. ومن بينها «عواء - ١٩٥٦» و«قاديش - ١٩٦١» لجينسبرج، و«على الطريق - ١٩٥٧» و«صعاليك دراما - ١٩٥٨» و«دكتور ساكس - ١٩٥٩» و«بلوز مكسيكو سيتى - ١٩٥٩» و«كتاب الأحلام - ١٩٦١» لجاك كيروك، وغيرها من أعمال لورانس فيرلينجتى، وجريجورى كورسو، ومايكل ماكلور، ووليام بوروز، وجارى سنايدر، والشاعر الأفريقى الأمريكى لوروا جونز (الآن.. أميرى بركة) «مذكرة انتحار فى ٢١ مجلدا» (١٩٦١).

وفى نهاية الستينيات أدخل قاموس راندوم هارس المصطلح «جيل البيت» مقتبسا تعريف جاك كيروك له بأنه «أعضاء الجيل الذى نضج بعد الحرب العالمية الثانية الذين، كنتيجة مفترضة لانقشاع الوهم الناشئ عن الحرب الباردة، تبنوا انسلاخا صوفيا للتخفيف من التوترات الاجتماعية والجنسية».

وفى الوقت الذى دخل فيه المصطلح القاموس، كان قد أصبح تقريبا شيئا عفى عليه الزمن. وكان مصطلح «الهيبى» قد حل محل «البيتيك» باعتباره تعريف لممثلى الثقافة الأمريكية البديلة.

وفى عدد فبراير «لمرشد القراء إلى أدب الدوريات»، وردت إشارة تحت مصطلح «بيتنيكس»، بعد قائمة بثلاثة مقالات فقط تضمنت مراجعة لمجموعة مقالات هولمز الرثائية عن جيل البيت باسم «لم يعد هناك شىء يمكن إعلانه». فى ١٩٦٨، سجل ٥٣ مقالا تحت كلمة - هيبيّون - فى مرشد القراء»، وظهرت فى السنة التالية أكثر من مائة مقال.

وتقول آن تشارترز أن كتاب «جيل البيت»، مثل كتاب «الجيل الضائع» فى العشرينيات ، ارتبطوا بإطار زمنى معين. ولم يشعر معظم المشاركين فى الحركة الأدبية بأسف لرؤية اختفاء بطاقتى «البيت» و«البيتنيكس». وقد أدرك الشاعر جريجورى كورسو أن هذه الكلمات كانت تعنى «جيل الخارجين على القانون». ومع مضى السنين تطورت حرف بعض الكتاب متجاوزة انتماءهم المبكر بالجماعة. وعندما منح آلين جينسبرج جائزة الكتاب القومى للشعر سنة ١٩٧٤ عن كتابه «سقوط أمريكا»، أكد خطاب قبوله الجائزة أهمية الاعتراف بما أسماه سيادة العقل الفردى فى أمريكا ما بعد فيتنام. وقال «لم يعد هناك أى أمل لخلاص أمريكا الذى أعلنه جاك كيروك وآخرون بجيلنا من البيت، واعين وعاوين، نائمين ومنشدين قاديش للأمة منذ عقود مضت، مرفوضين ومع ذلك نبوح من القلب. وكل ما ينبغى أن نعمله من الآن هو فضاء وعينا الهادئ الفارغ الفسيح. آه! آه! آه!»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعندما حصل الشاعر جاري سنايدر على جائزة بوليتزر عن مجموعته الشعرية «جزيرة السلاحف» الصادرة في ١٩٧٤، قال إنه يأمل أن تتخلص حافظات أغلفة كتبه أخيرا من بطاقة «شاعر بيت» وأن يوصف بعبارة «شاعر حاصل على جائزة بوليتزر» الأكثر تشريفا. وقد اعتقد سنايدر أن المصطلح «بيت» يفضل أن يستخدم تعريفاً لمجموعة صغيرة من الكتاب - وهي المجموعة اللصيقة مباشرة بالين جينسبرج وكيروك بالإضافة إلى جريجوري كورسو وبضعة آخرين. ويضيف «الكثيرون منا ننتمي معا إلى فئة عصر إحياء سان فرانسيسكو. وكلا الفئتين، فيما يتراءى لي، يحددها إطار زمني معين. قد يبدأ من حوالي بداية الخمسينيات حتى منتصف الستينيات عندما استبدل الجاز بالروك أند رول، والماريوانا بالقراص إل.إس.دي، وقفز جيل جديد من الشباب بأكمله إلى المركبة وتغير اسم «البيتنيك» إلى «الهيبي» ولا يزال في الوسع أن تعرف كلمة «بيت» بأنها حالة ذهنية خاصة... وقد كنت في هذه الحالة عهدا طويلا، وحتى الحالة الذهنية تنتمي إلى هذه النافذة التاريخية».

وبانتهاء دورة «البيت» وبعد أن خلع أبطالها، من الذين ما زالوا على قيد الحياة، البطاقة التي خلعت عليهم الشهرة، ما الذي يبقى منهم للتاريخ؟

إن أعمالهم وحدها هي التي ستبقى ما بقيت العوالم الشعرية والقيم الجمالية والفكرية التي فجرتها نابضة، ولو في إطار زمن معين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البحـــر

- ١ -

في شهرِ سبتمبرْ
اعترفَ البحرُ أمامي أنه يحبكْ
وأنه صارَ وحيداً في خريفِ العُمرْ
وأنه لا يجد الخبز ولا الحنانْ
وأن من جبهته تبخّرت رائحةُ السوسنِ والريحانْ
وأنه قد صار يابسا

- ٢ -

حطامُ مَرْكَبٍ صغيرٍ
يقذفُ المدُّ به إلى ضُحى الرمالْ
فتتراجع السنونُ،
ويَفُضُّ غَزْلَهُ السؤالْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- ٣ - اللانهائيةُ تعنى اثنينْ:

أنتِ

وهذا البحرْ

- ٤ - اغفرُ للبحرْ

كلَّ خطاياكِ

لكنى لا اغفر للبحرْ

كلَّ خطاياىْ

- ٥ - سَفَرُ النورسِ فوق البحرِ يوحى

لدمِ الشاعرِ أن المعجزةْ

هى أن نعرفَ للحلمِ مكانين معا

وزمانين معا

فإذا ماسارت الروحُ أمام الجَسَدِ

واستحْمت فى المدى والزَبَدِ

امَنَتْ أن الحقيقةْ

توأمُ الحلمِ

وأن الله، والغابةَ، والناسَ،

وتلك الحيوانات التى تمرحُ فى الأرضِ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وما فات وما يأتى
مرايا للحقيقةْ

ـ ٦ ـ طائرُ النورسِ جوّابُ سماواتٍ
وملاّحُ بحارٍ ومُدُنْ
طائرُ النورسِ صعلوكٌ قديمْ
يتمشّى فى الزمنْ
حزنه من خامةٍ أخرى
وأفراحُ رؤاهْ
غيمةٌ تهطلُ فى جنةِ عَدَنْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ ٧ ـ حَمَلْتُ همَّ جسدى سنينا
وعندما خرجتُ يوماًورأيتُ البحرْ
حلمتُ لو أصبحتُ فيه عُشبةً
أو قوقعةْ
فرفرف اليمامْ
فوق جبينى ثم ولىّ فرِحاً حزينا
كأنه يقول للأيامْ:
قد مات طفلُ الزوبعةْ
ووُلِدَ الطفلُ الذى يحملُ صوتَ البحرْ

ـ ٨ ـ مالفرق بين البحرِ والمرأهْ؟

البحرِ مُشطُها

لكنها خاتَمُهُ

ـ ٩ ـ الماءُ من أمامى

والماءُ من ورائى

والماءُ عن يمينى

والماءُ عن شمالى

فكيف لا أُبالى؟

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

ـ ١٠ ـ الصيادون كثيرونْ

وأنا وحدى أمشى كالحَجَرِ المسنونْ

ـ ١١ ـ أين حنانُ الأصدافْ؟

هل هو شمسٌ خَبَّأها اللؤلؤُ

أم نجمٌ أخطأه العرَافْ؟

بحلول التاسع من هذا الشهر، تكون قد مضت ستون عاما على رحيل «أبى القاسم الشابى» ١٩٠٦ - ١٩٣٤، صاحب المنزلة الخاصة فى التيار الرومانسى للشعر العربى الحديث، والذى اختطفه الموت بعد صراع مرير مع المرض، وهو بعد فى عقده الثالث.

رسالة تونس

حمادى الزنكرى(*)

فى ذكرى مرور ستين عاما على وفاة أبى القاسم الشابى

العالم ونظامه فى قصيدة «قلب الشاعر»

فصل القول فى الشعر مطلب عسير بسبب تعدد الأفهام والاختلافات فى التأويل، وهو فى بعض أنواع الشعر أعسر. فمنه ما تقراه فتنساب مع لفظه السهل ونغمه المتناسق انسياب الماء على منبسط الوادى وتنتهى من القراءة وقد ملأتك المتعة وإذ تعود باحثا عن عللها تغمض عليك هذه القصيدة بقدر ما كانت شفافة، لأنك ستلقى وراء كل لفظة سرا وخلف كلّ تعبير صورة وتنفتح نفسك إذ ذاك على عوالم جديدة أبدعها الشاعر بوساطة اللغة، واكتشفتها أنت بالتأمل وإعمال النظر.

وإن قصيدة «قلب الشاعر» لأبى القاسم الشابى لمن هذا الشعر الذى وصفنا. وهى قصيدة يبسط فيها قائلها مكانة الطبيعة فى ذاته باستجماع كائناتها وعناصرها فى قلبه وبالكشف عن تأثيراتها وتجددها فى نفسه، فماذا عساه يعنى بهذا التشكيل الشعرى؟ لعل قراءتها الفاحصة واستجلاء صورها التعبيرية يمكّنان من الإمساك بمطلبنا ولعلهما يمكنان كذلك من تبيّن رؤية هذا الشاعر إلى العالم من حوله.

وردت القصيدة بعنوان «قلب الشاعر» فى أربعة عشر بيتا من البحر الوافر، وأتت على قسمين متوازيين كان أولهما جملة وحيدة

* كاتب هذه السطور (الدكتور حمادى الزنكرى) يعمل أستاذا بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان - تونس .

عدّد فيها الشاعر كائنات الطبيعة التي حلت بقلبه. أما القسم الثاني فإثبات ملحّ لحركة هذه الكائنات وانفعالاتها. وأتى هذا الإثبات في جمل متكررة على نسق متشابه.

تكّون القسم الأول. وهو كما أسلفت جملة وحيدة. من مبتدا سوف يتوزع على الأبيات الستة الأولى، وخبر يحتويه البيت السابع. وأتى المبتدا جامعا بين الإبهام والوضوح. فلئن كان الأصل في المبتدا التعريف. فالتعريف في هذ المبتدا يفاجئ بالتباس بعيد الغور «أليس كل ما هب وما دب وما نام أو حام على هذا الوجود» هو الخليقة أجمعها؟ أليس هذا الكلام إبهاما متواصلاً توحي به كلمة «كل» الدالة على التعميم والأسماء الموصولة بعدها والأفعال «المشتركة» التي تدعي تفسير هذه الأسماء. وكذلك كلمة الوجود في نهاية البيت؟

هذا الإبهام الغالب يستدعي. لا شك. الحيرة فالشاعر يبادرنا بإحاطة منه بالوجود في كائناته، يكتنزها ويخضعها لإحصاء سهل وسريع. فالوجود توحد أو صار كلا. والشاعر أخضعه إلى نوع من التشابه الذي يشمل الحياة الثرية: المتناهي صار محدودا والمتعدد صار واحدا. وهذا التوحد يظهر كذلك في الكلمات، في بنائها الصوتي والصرفي. فالتحول من كلمة إلى أخرى لا يكاد يتبين ولا تتفرق حركة الكائنات إلا بحرف واحد يستبد له الشاعر من فعل إلى آخر (هب - دب/ نام - حام) وهذه الأفعال نفسها متشابهة في صيغها وعدد حروفها ونغمها الداخلي ووظيفتها الموسيقية داخل البيت: السنا إزاء أفعال أو حركات تبتغي الإحالة إلى وجود واحد؟ بلى إنها لكذلك. فالأبيات الخمسة المتوالية. وهي تفسير وتفصيل لهذا الإبهام السابق، أتت استعراضا للكائنات الموصوفة حركاتها في مطلع القصيدة أي كائنات «هذا الوجود». هذا الوجود الذي يشير إليه الشابي إشارة من يُرى الشيء إلى الأعمى عنه، أو إشارة من استوعب الحقيقة لمن تجاوزته الحقيقة. واتسم هذا الاستعراض بسِمَاتٍ مختلفة، فقد كان تعديدا متنوع المأتى، بل شاملا لأصناف الموجودات حيّها وجمادها محسوسها ومجرّدها. فماذا يعنى بهذا التعديد الشبيه بالإحصاء السازج؟ لا شك في أن الشابي قادر على الاسترسال فيه بما تسمح به اللغة ومدلولاتها، وديوانه «أغاني الحياة» مجال متسع يشهد على هذه القدرة. لكن هذا التعديد الذي نقرؤه في القسم الأول من القصيدة أتى في حيز مخصوص وعلى شكل يكاد يكون مدروسا، ذلك أن الشابي استجمع ضمنه موجودات الطبيعة استجماعا متصفا بالسرعة الفائقة، وكل الكلمات التي انتظمتها الأبيات الوسطى من المقطع، أي الثاني والثالث والرابع والخامس والسادس، كانت تسميات متلاحقة ولاهثة. ولعلّ الفعلين اللذين ختما البيتين الثاني والخامس: (تعيد - تجود)، هدفا إلى التخفيف من حدة هذا التلاحق.

ويتحول الشاعر إلى المقطع الثاني من القصيدة، ويستهله بتنبيه منه لنا إلى مكان ما (ها هنا) يستوقفنا في كل بداية بيت أو خلال قراءة الأبيات.

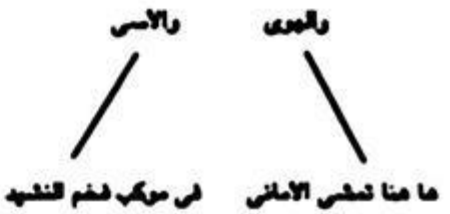
يجمع الشابي معاني القسوة في نقله فجائية (عصف. أهوال. الدجى) فتلتقي الكلمات لتخلف الوحشة الباطنية في القارئ، وواضح أن هذه الوحشة لا تعود إلى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المعنى المستفاد من نظم الجملة، بقدر ما تكمن في أجناس الألفاظ أو. على أقصى تقدير - في العالم الأسطوري الذي يحدثه جرس الألفاظ وهو عالم الأغوال التي يستحضرها الظلام.

إن انتقال الشابي سيتواصل على هذا النسق بلا هوادة خلال كل المقطع، ويستوقفنا في كل مرة شكل مخالف من حركات الوجود. ولعل متابعتنا له تسمح بالإمساك ببعض مقاصده، إنه يكتشف أن في قلبه عواصف أهوال الوجود وخفقان أحلام الورود وهتاف أصداء الفناء. عزف الحان الخلود. وهو يبدي في هذا القلب الأماني والأسى والهوى ماشية في موكب فخم النشيد. ولا ينتهي الدجى داخل قلبه ولا يبيد الليل. إن الطبيعة تجاوزت نفسها في هذا القلب الرحب العميق، لكن أنّى لها أن تتجاوزه هوا لقد أحس بأهوال الظلمات فامسك بها لديه «مثل الرمال في قبضته» ولكنه بدل أن يذروها للريح هرويا منها؛ استضافها في قلبه استئناسا بها، وكذلك فعل مع الورود. يرى الناس في الورود جمالا ويستطيبون فيها عطر الرائحة، ولكن الشابي يستكشف فيها أحلاما خافقة. مرة أخرى تصنع الكلمات عالمها الخاص الغني عن منطق المعاني المعروفة بين الناس، ويفتح الإيحاء مجالاً واسعا لكل قارئ على حدة ليثري الصورة بجمال جديد. أما أنا فأقرأ في هذا الخفقان لأحلام الورود شيئا من أحلام العذارى، لا تسكن على حال، وإنما يمنّ لهن في كل آن هوى جديد. وبقدر ما كانت في هذا القلب أهوال الدجى تعصف، كانت أحلام الورود تخفق. وهذا يعني أن قدرة هذا القلب على الاستيعاب لا تبدو فحسب من رحابة وعمق فيه ولكن من قدرته على إخضاع المتناقضات إلى نوع من التطابق الناتج عن تجاورها وعدم التنابذ بينها (الأهوال - الأحلام/ الدجى - الورود / تعصف - تخفق).

وهذا الإخضاع يتواصل في البيت الموالي (هتاف أصداء الفنا - عزف الحان الخلود) فلكأننا بالشابي مقاوما الفناء بالخلود، ومستعيضا عن الأصداء الشاجية بالألحان السارة، ومكتشفا في الهتافات المضطربة عزفا متناسقا علويا. والصور القاتمة في صدر البيت بقتامة الفناء والخوف من الصدى. (ومن معاني الصدى هامة الميّت أو عظمه أو جثته) تتحول في العجز إلى فرحة عارمة بموسيقى خفية يحسّ بها الشاعر كامنة وراء مظاهر الفناء. إن الوجود عنده متجدد دوما. أليس وراء كل هتاف عزف، وفي كل صدى لحن، ومع كل فناء خلود؟ بلى ! ولا فرق إذ ذاك بين العواطف المتباينة التي تعصف بالإنسان. وهاهي الأماني والهوى تماشي الأسى جنبا إلى جنب في موكب فخم النشيد ولعل أسمى ما يستوقفنا في هذه الصورة أسلوب التجسيم للعواطف الإنسانية، ويعبر به الشاعر عن مرتبتها في نفسه من جانب، وعن التناسق بينها من جانب ثان، ثم ماذا يعني بالموكب الفخم النشيد؟ لا شك أن روعة العواطف وسموها تعاليا في قلبه فاعاطفهما بالإجلال والتهليل، ولا عجب أن يرفع الشابي العواطف هذه الرفعة وهو من هو، ولا عجب كذلك أن يكون البيت نفسه شبيها بموكب متناسق الأقسام يتوسطه الهوى والأسى رغم التناقض بينهما، وتحف بهما من اليمين والشمال الأماني والأناشيد، ولهذا التناسق أثر نفسي يبرز بقراءة تؤكد على كلمتي الهوى والأسى.



وواصل الشابي تشكيل عواطفه تشكيلا هندسيا طريفا في البيت التالي، وإن كان ذلك على صعيد آخر مخالف، وحامل لدلالات جديدة..

هاهنا	الفجر	الذي	لا ينتهي
هاهنا	الليل	الذي	ليس يبيد

إن الوجود رَسَخَ في ذات ... الشاعر أخيراً، فهو لم يبق مجرد ظاهرة فتصورها ويحاول الشاعر أن يقنعنا بها متوسلا بالأساليب التخييلية (كما يبتغي فلاسفة الشعر) إنما صار حقيقة ثابتة: الفجر تجاوز تناهيه والليل غالب النهار وصار كلاهما ملتبسا بلبوسه الجديد الذي انتسجه الشاعر، فكان لهما درعا دون الفناء، وتَشرَىَ الصورة ليصير الليل عالم الظلمات والأموات رمزا للانفتاح على الخلود. ولعل استعمال التركيب بين الفعلين (ليس يبيد) يقوى من صفة التواصل لليل، بما لنطق الفعلين مجتمعين من اتصاف بالبطء والترقب والهمس.

ويصل بنا الشاعر في آخر المطاف إلى حقيقته الداخلية التي طالما أجهدته فيثبت أن في قلبه ألف خضم ثائر خالد الثورة مجهول الحدود. لقد أعيا الشاعرَ العدُّ والإحصاءُ والتنويعُ والوصفُ وما الجدوى من كل ذلك ما دام كل شيء يعبر عن حقيقة يمكن التوصل إليها برمزواحد: (الخضم)؟ هذا الخضم يذكرنا بلفظة (كل) التي استعملها في المقطع الأول، وإن كان يزيد عليها بالتأكيد على الكثرة وبالتخصيص للحركة العنيفة . ولعل هذه الزيادة انعكاس لتصاعد الانفعال لدى الشاعر، فكائنات الوجود لم تعد تستوعب في القلب مفردة (المقطع الأول) ولا في شكل حركات مختلفة (الأبيات الأولى من المقطع الثاني)، وإنما امتزجت في شيء متوحد يجاوز العد ويستهين بالكثرة، وصار هذا الشيء صورة جديدة طالما ارتقبناها بمتابعة القصيدة، وهي صورة (الخضم). (والخضم لغة هو صفة لكل شيء كثير، وسمي به البحر لكثرة مائة وامتداده) التي تؤكد توق أبي القاسم الشابي إلى رؤية العالم من حوله بمقاييس جديدة هي مقاييس الثورة أو الخضوع والفناء أو الخلود والمحدود واللا محدود، ولا يتردد الشابي في وضع أحكامه، فالوجود في قلبه ثائر ثورة لا تنتهي في الزمان (خالد الثورة) وواسع على مدى لا ينتهي في المكان (مجهول الحدود) وإن هذا الوجود بصفتيه هاتين يعبر عن موقف الشاعر من الناس والآخرين، فهو يريد أن يرى الدنيا لا كما يرون، ويستعرضها أمامهم بإحساس ووعي جديدين طالما أوحى بهما في سابق كلامه (براكين - رعود - أعاصير....)

وتنتهي القصيدة في البيت الأخير بالتأكيد على الخلود، والخلود الذي يختفي به هو أن يتجدد في ذاته تجددا لا تتتابع فيه الحركات، وإنما تستعيد نفسها على الدوام. وهذا الخلود هو زمن شعري نطمئن إليه إذ نرى صور الحياة أو المادة التي تحمل نسغ الحياة متوالدة في كل حين. إن هذا الوجود وكائناته كلها خالدة رغم الفناء الذي يلازمها، ولعل كلمة «الدنيا» التي استعملها في هذا البيت بحذق تعبر في ذاتها - عن ثورة الشابي بما توحي به من فناء، وهل الدنيا إلا دار فناء؟ ولكن الشابي يفر من الحقيقة القاسية التي تحيط به، ويستبدل

الذى هو فـان بالذى هو أبقى، ولا عجب فلقد جلّنا داخل قلب الشاعر.

كان هذا القلب اذن رحبا عميقا استوعب الطبيعة على ما فيها من شساعة وتناقض، فماذا يعنى بهذه الرغبة الجامحة فى الاحتواء؟ وهل تفيدنا القراءة التى عرضنا، بإجابة على هذا السؤال؟ إن الشاعر اختار عناصر دون أخرى من الطبيعة أحلها قلبه، وهى تعبر عن الجمال والاتساع والثورة والتجدد، فهى إذن عنده مجموعة من الرموز لعالم البواطن الإنسانية وتثبت بها بين الإنسان والعناصر صلة وثيقة كصلة الرحم لا تنفصم فما كان يهب ويدب وينام ويصوم هو جزء من كل ذات وصور للقيم المختلجة فى كل نفس، ولعل عظمة الإنسان. عند الشابى - هو إنه استطاع أن يكون عالما صغيرا استحوذ على الوجود بأكمله، ثم أحياه حياة أخرى ساحرة وخالدة. وهذه القدرة على استقطاب عناصر الطبيعة أمكنت الشابى من رؤية مخصوصة لها، فكل شىء فيها يتحرك داخل ذاته، ومهما كانت العلاقة بين الحركات مختلفة فالشاعر يستحضرها لتعبر عن الثورة والخلود والتجدد والطبيعة بثراء مأتيها وقد اكتست لونا استمده من لون ذاته، فكانت هى الذات نفسها، فهى وإياه صارا شيئا واحداً وما اطمأن إليها الا لأنه استكشف فيها إيمانه بوحدة العناصر وتجدد الحياة، ولا غرابة فى ذلك، لأن الإيمان لازمةٌ فى شعره تتردد كثيرا يقول فى قصيدة إلى الموت (أغانى الحياة ص 113):

هو الموتُ طيفُ الخلود الجميل
ونصفُ الحياةِ الذى لا يزولْ
هنالك خلفَ الفضاءِ البعيدْ
يعيش للنورُ الذى لا يحولْ
يضم القلوبَ إلى صدرهِ
ليأسُوَ ما مضّها من جروحْ
ويبعث فيها ربيع الحياة
ويبهجها بالصباح الفروح

والملاحظ أيضا أن تجدد الحياة الذى يعنيه الشابى ليس تجددا بمفهومه الحلولى أو التناسخى، وهو لا يتعلق بالإنسان العضوى، وإنما هو أقرب إلى النظرة الباطنية الانطباعية إلى الأشياء من حوله، عمقتها عشرته المتواصلة للفضاءات الطبيعية الواسعة، ولمكوناتها البدائية، فلكم عبر عن قيمه مستلهمة منها، منعكسة فيه ومتحولة أمامه إلى مجموعة من الرموز تدل على حياته الباطنية، يقول فى «فكرة الفنان» (أغانى الحياة ص 190).

... (دنياكَ كَوْنٌ عواطفٍ وشعورِ)

هذا التناظر بينه وبينها استحوذ عليه، حتى صار هاجسا مستبداً يدعو به إلى التمازج التام الشبيه بحالة المتصوفين الذين يتوقون إلى اللقاء الأكبر. ولعل قصيدته (الأبد الصغير)

وهى صورة سابقة من قصيدة (قلب الشاعر)، أوضح ما يدل على هذه الرغبة فى الذوبان فى الطبيعة. ومن أبياتها:

يا قلب كم فيه من أفقٍ تنملهُ
كواكبٌ تتجلّى ثم تنعدمُ

.....

فانت انت الخضمُ الرحبُ لا فرحٌ
يبقى على سطحهِ الطافى ولا ألمُ
وانت انت شبابٌ خالدٌ نضرٌ
مثل الطبيعةِ لا شيبٌ ولا هرمُ

وتجدر الإشارة إلى أن مختلف هذه النزعات لدى الشابى تجد أصولها فى مبادئ الشعر الرومنطيقى، سواء فى أصوله الأوروبية مع روسو وشاتوبريان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

استعيرُ انفعالاً واخيلةً للكتابةِ عن وطنٍ

واباطيلَ اخرى

أزيحُ هشيمَ الدقائقِ عن كتبٍ متناثرةٍ، ومقاعدَ

انزو بموجى الصغير

وفوق السرير غبارٌ من الشهواتِ

فكيف تراميتُ فى برهةٍ متقطعةٍ

حاملاً جثةً وتمائمَ

مُجتلياً فى غموضْ

.....

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى ضوئها الخاصِ

تجلو المدينةُ عالمها الشبحى

وتنتحلُ الآن صوتها:

هَبْوُ اتربةِ الميتين على الشجرِ الجافِ

سقطُ الاجنةِ فوق شواهدَ غيميةٍ

فوحُ ريح الحُسوماتِ

فارٌ يخرفشُ فى المهملاتِ

قنابلُ موقوتةٌ أسفل العرياتِ
أحاسيسُ أولى من الحب والغثيانِ

ومازلتُ بين الخرائب والكلماتِ، أريدُ
أريدكِ، لكننى حجرٌ دافئٌ
وصَدَفٌ فارغٌ فى أجيج الرمال
اركّبُ اجنحةً لهياكلِ طيرٍ، وألصقُها بالجدارِ
أرى بالحواسِ، وأضدادِها
اتماثلُ بين التماثيلِ
انجو بمعصيتى من فراديسَ رملية
هكذا، أدركُ المعجزاتِ الصغيرةَ
او انتقى رغباتٍ ملاسةً

وشعاعٌ من العنكبوتِ الملوّنِ يكشفُ وجهى
فيبدو خلال الوميضْ
بانقاضهِ الورقيةِ
مُشتبكا بالقناعِ النقيضْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

استعيرُ انفعالاً واخيلةً للكتابةِ عن وطنٍ

واباطيلَ اخرى

أزيحُ هشيمَ الدقائقِ عن كتبٍ متناثرةٍ، ومقاعدَ

انزو بموجى الصغير

وفوق السرير غبارٌ من الشهواتِ

فكيف تراميتُ فى برهةٍ متقطعةٍ

حاملاً جثةً وتمائمَ

مُجتلياً فى غموضْ

.....

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى ضوئها الخاصِ

تجلو المدينةُ عالمها الشبحىْ

وتنتحلُ الآن صوتها:

هبّوُ اتربةِ الميتين على الشجرِ الجافِ

سقطُ الاجنّةِ فوق شواهدَ غيميةٍ

فوحُ ريح الحُسوماتِ

فارٌ يخرفشُ فى المهملاتِ

قنابلُ موقوتةٌ اسفل العرباتِ

احاسيسُ اولى من الحب والغثيانِ

ومازلتُ بين الخرائب والكلماتِ، اريدُ

اريدكِ، لكننى حجرٌ دافئٌ

وصَنَفٌ فارغٌ فى اجيج الرمال

اركّبُ اجنحةً لهياكلِ طيرٍ، والّصقُها بالجدارِ

أرى بالحواسِ، واضدادِها

اتماثلُ بين التماثيلِ

انجو بمعصيتى من فراديسَ رمليةٍ

هكذا، ادركُ المعجزاتِ الصغيرةَ

او انتقى رغباتٍ ملاسةً

وشعاعٌ من العنكبوتِ الملوّنِ يكشفُ وجهى

فيبدو خلال الوميضْ

بانقاضهِ الورقيةِ

مُشتبكا بالقناعِ النقيضْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ديفيد لودج
ترجمة السيد امام

الغراب وفن الكارتون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما الذى يمثله «الغراب»: فى «حياة الغراب واغانيه» للشاعر From the life and songs of the crow «تدهيوز؟»*. هل هو محاولة لخلق ميثولوجيا جديدة، او على نحو ادق، لمراجعة ميثولوجيا قديمة؟ و الميثولوجيا المعنية بداهة، هى الميثولوجيا المسيحية. يقوم «الغراب»، من منظور ضيق جداً بتقليد المدى الذى يضمه الكتاب المقدس، ويغطى تاريخ العالم كله، منذ بدء الخليقة فى سفر التكوين، حتى سفر الرؤيا، مروراً بالموضوعات الإنسانية العامة: المولد والجماع والموت، واللغة والفن والعلم، الحب والحرب، الطبيعة والمدنية. وترجُع القصائد من ناحية اسلوبية، صدى الكتاب المقدس، وتستدعى اشكال الطقوس المسيحية وانسابها:

استلقى جسدا الرجل والمراة بلا روحين.

فاغرى الفم فى بلادة، يحدقان فى بلادة.

غافلين

على ازهار جنة عدن.

وتفكر الربة

وكانت المشكلة مستعصية، بحيث اسندرهته الى النوم

وضحك الغراب.

* إدوارد جميس هيوز (١٩٣٠) المعروف بـ (تيدهيوز». هو شاعر إنجليزي معاصر. كان زوجا للشاعرة الإنجليزية المنتحرة سيلفيا بلاث. وتعد مجموعة أشعاره «الغراب» و التى تحمل عنوانا جانبيا: «من حياة الغراب واغانيه» التى صدرت عام ١٩٧٠، اهم عمل شعرى ظهر فى انجلترا فى حقبة السبعينيات. (م)

في البدء كان الصرخة

الذى أنجبه الدم

والذى أنجبه الصمت

فعالهم،

لمن هذه الأقدام الصغيرة المبتلة

المجففة؟ للموت

لمن هذا الوجه المشعر المحزن السمنه؟

للموت..

المبتهلون والمنشدون،

عندما صاح الربه الغرابه

صبح ذهبا

وعندما سواه فى الشمس

صبح ماسا..

ومن أكثر القصائد إدهاشا، هى تلك القصائد التى يقدم فيها الغراب فى سياقات إنجيلية راسخة، مثل جنة عدن، أو موضع صلب المسيح. ويتم تحوير القصص الشائعة والعادية بطريقة مروعة، وصادمة أحيانا، وتعد «دعابة طفولية» Childish prank التى استهلت بها كلامى، نموذجا جيدا لهذا الاتجاه. وفى هذه القصائد، يتم رد عجز الإنسان أمام غرائزه الجنسية، ليس للسقوط وإنما للغراب، الذى ينهض للأذى، فى الوقت الذى كان الرب فيه غافيا، بعد أن اكتمل نصف الخليقة. ويعض الغراب على الدودة، فيقسمها نصفين:

والقم الرجل النصفه الذيلى

وتدلى الطرفه المقطوع خارجا

والقم المراة النصفه العلوى على الرس بادئا

بالراس أولا

وزحلقه الى أحشائها موغلا ثم الى أعلى

لكن يظل من عنها

داميا نصفه الذيلى للالتحام به سريعا، سريعا

لأنه. آه كم كان الأمر مؤلما

ونهض الرجل من غفوته مجهودا على المشمه

ونهضته المراة لتراه فلم يكن أى منهما

يدرى بما جرى

واستمر الربه فى غفوته

واستمر الغرابه فى ضحكه

لقد وصف هيوز نفسه الغراب بانه«مخلوق من كابوس الرب» وهذا يوحى بان الغراب حلم سيىء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سوف يستيقظ منه الرب أخيرا، والقارئ من ثم. ويطابق هذا، على قدر ما يمثل الغراب، عملا من أعمال التخييل. غير أن الكتاب المقدس، وسفر التكوين على وجه الخصوص، هو بالمثل عمل تخييلي؛ أو إن أحببت عمل أسطوري ميثولوجي. وتضامى «دعابة طفولية» من ثم سفر التكوين، باعتبارها تفسيرا تخييليا لأصل الجنس البشري. والفكرة الرئيسية التي تقوم عليها مجموعة القصائد كلها، فيما أحسب، هي أن التفسير الذي تقدمه أسطورة الغراب، تفسير أكثر معقولية للعالم كما نعرفه (أو كما يجده هيوز) من التفسير الذي تقدمه المسيحية الارثوذكسية نفسها.

وليس هناك بالطبع ما هو جديد، خصوصا، فيما يتعلق بمحاولة خلق ميثولوجيا جديدة، أو في إعادة صياغة ميثولوجيا قديمة. لقد كان ذلك هو هم الشعراء منذ الحقبة الرومانتيكية فصاعداً، الأمر الذي يعزى إلى التأثير الناقض للميثولوجيا: الذي مارسه العلم والعقلانية على التفسيرات الميثولوجية التي قدمها الدين والشعر عن الكون. وربما كانت (الفردوس المفقود) Paradise lost هي آخر القصائد العظيمة باللغة الإنجليزية التي تقوم على إيمان ارثوذكسي - يزيد أو يقل - بالكتاب المقدس. ولقد حاول الرومانتيكيون إما التخلي عن الميثولوجيا كلية، كما فعل وردزورث، أو تطويعها لأغراضهم الخاصة، مثلما فعل كيتس وشللي، أو قاموا بخلق ميثولوجياهم الخاصة بهم كما فعل وليام بليك.

وإذا ما حاولنا العثورعلى نسب سابق ل «الغراب»، فلربما كان اسم وليام بليك، هو أول الأسماء التي تمثل أمام الذاكرة. ولا نقصد بالطبع بليك صاحب الكتابات الفخيمة المتسامية، بقدر ما نقصد بليك صاحب «أغاني التجربة» Songs of experience، وقصائد شذرات «مخطوطات روزيتي» Rossitti manuscript ، وقصائد Nobodaddy، وأمثال الجحيم Qroverbs of Hell. وتوجد مثلا أوجه شبه بين الوظيفة الشعرية ل «النمر Tyger» بليك، و «غراب» هيوز. إن كلا من النمر والغراب، مخلوق يرمز إلى قوة لا أخلاقية، أو مبدأ كوني قصرت الديانة المسيحية الأرثوذكسية عن تعليله بطريقة مقبولة. ويمكننا أن نسأل الغراب «أليس خالقك هو خالق الحمل؟». - (السؤال، أثارته في الحقيقة قصائد متعددة، بيد أن إجابته كانت على الدوام غامضة)

... سكفنا براسه على فمامة الشاطئ،

يلتهم في شراهة قطعة ساقطة من الأبيض كريم

ومن المستحيل فيما أظن ألا نتصور هذه الوقفة دون أن نرى مؤخرة الغراب وقد انتصبت في سوقية تهكمية ساخرة باتجاه السماء، حيث تواصل بقية الطيور انطلاقاتها.

إن الغراب باختصار، هو البهيمة ذات الرؤية الحداثية جدا. البهيمة التي تتخذ فيها صور الكارثة الأرضية، والعنف الفردي، اشكالا خسيسة مضحكة، عبثية، تمنح من ثقافة الجموع المعاصرة، بقدر ما تمنح من تقاليد الأدب وأعرافه:

تصطدم المرجانة لأمطة أنعنها وأطفالها

وتعرق في الصحلة

تصعد الباخرة وتهبط وسط النحالها مثل سهلوان

وتعرق في الصحلة

ويبدو لي أن الغراب نفسه قد تم تصوره وتناوله بطرق تستدعي المقارنة مع شكل اخر من اشكال الفن الشعبي غريب عن القرن العشرين، الا وهو فن الرسوم المتحركة، وقرينتها مسلسلات الكرتون المطبوعة.

ولقد اخبرنا أن قصائد « الغراب» قد استمدت زخمها من الفنان الأميركي ليونارد باسكن Leonard Baskin الذي تزين أحد رسوماته غلاف كتاب **هيوز**. والصورة تمثل غراباً، ذا راس وجناحين تم رسمهما بطريقة طبيعية تقريبا. وينهض على ساقين عضليتين مفتولتين، لهما مظهر ادمي، والصورة معلقة من أعضاء تناسلية ذكرية. إنها صورة مدهشة بالطبع. وليس هذا هو مايعنيني بالضبط إنما الذي يعنيني، هو صورة الغراب كما تخيلها **هيوز** داخل مجموعة القصائد نفسها. إن الغراب الذي يقع عليه بصري هناك، مخلوق تمت أسلبته بدرجة تفوق تصور القصائد له. إنه نصف ادمي، ليس بفضل امتلاكه اعضاء بشرية، وإنما لأنه يقوم بتقليد بعض من الخصال الإنسانية بطريقة تهكمية ساخرة: ومنخرط في تقليد تهكمي لأنماط المواقف الإنسانية المألوفة والشائعة. الا يشاكل هذا بين الغراب وحيوانات **ولت ديزني** المجسمة ونماذجه **دونالد دك** Donald Duck **وميكي ماوس** Miki Mouse . **وتوم وجيري** Tom and Jerry **وبجز بني** Bugs Bunny، **وودي وود سبيكر** Woody woodspeker، **وبنك بانثر** Pink Panther، وغيرها من الحيوانات والطيور. ويبدو أن **هيوز** يرمي بوعي ، أو بدون وعي، لهذا التأثير ذاته في قصائده المسماة «**معركة اوفرونتاليس**» The Battle Of Ofrentalis :

صدرته النملبانة بنحسده اصابرا

فنظاهر المرانه بالحبور

صدرته النملبانة بإعطائه دفتر شيكاتها على بياض

فرسم على صفحاته صورة سيد مارس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فإذا قمنا برسم **ميني ماوس** بطريقة تختلف قليلا على كل صفحة من صفحات دفتر الشيكات، ثم قمنا بفر صفحاته فى تتابع سريع تحت إبهامنا، فإننا سنحصل على الأثر نفسه الذى تحدثه صور الكارتون المتحركة. إن إحدى الروايات الحديثة التى نشرت مؤخرا، وإن لم تكن رواية جيدة جدا، والتى تقوم بهجو المشهد الراهن للفن المعاصر، ونعنى بها رواية You want the right frame of refrence «**انت تبغى الإطار الصحيح للمرجع**» «ل» «**وليم كوبر**» William Cooper: تظهر بغلاف مثير عليه شخصية دونالدك المؤسلبة بلونها البراق، مركبة على صورة معاصرة للموناليزا، وهو الأمر الذى يمثل لى معادلا بصريا للأثر الانفعالى «للغراب»، اكثر بكثير من الأثر الذى تخلفه رسوم باسكن الجميلة.

إن عالم الكارتون، وخصوصا فى شكله الاكثر خشونة فيما بعد ديزنى، والذى يضم حيوانات وطيورا ترسم بطريقة تسخر من أنواعها، ومن بعض أنماط الحياة البشرية، عبر مواقف كوميدية فظة أو عنيفة، تقدم عنصرا قويا من عناصر الفانتازيا المازوكية السادية. وغالبا ما تكون القصص التى تحتويها قصصا بسيطة ونمطية معا: موقف ينطوى عادة على عناصر الصراع يتم تطويره فى سلسلة من الحوادث القصيرة المتوازية التى تتعرض فيها شخصية من الشخصيات لأشكال من العنف البدنى المثير للضحك، حيث تُقذف نحو الجدران بقوة يبلغ من عنفها أن تطبع هذه الشخصيات هيئاتها محفورة على هذه الجدران، وتقوم بتخطى بعض الجروف، حيث تسقط منكفئة على الأرض، مخوزقة نفسها، أو تنطلق من مواسير البنادق، او «تبططها» الات سحق، ثم تكشط من فوق الأرض، لكى يتم نسفها بمواد شديدة الانفجار، او تجمد فى مكعبات من الثلج، او ترصف فى خراسانة مسلحة. إنها تسحق، وتحرق، تمط، وتهشم، إلا أنها يكتب لها النجاة دائما، وبشكل مذهل لا يصدق.

ويذكرنى «الغراب» فى الفالب بافلام الكارتون، أو بالأحرى، تساعدنى هذه الأفلام فى الفالب على فهم هذه القصائد. أين يمكننا العثور على نسب أدبى لسلسلة من القصص التى تقدم طائرا شبيها بالإنسان، هزليا مشئوما، يبرز على نحو مفاجئ فى مشهد من المشاهد: فتارة فى جنة عدن، وتارة مندفعا نحو الفضاء، مرة يلتهم الأيس كريم على شاطئ معاصر، ومرة يصرع رجل البحر العجوز... ينتصر مرة، ويخفق مرة لكنه دوما، تكتب له النجاه... وفى قصيدة بعنوان «**الحقيقة تقتل الجميع**» Truth kills everybody، يتم سحق الغراب تماما فى السطر الأخير من القصيدة، لكنه يعاود الظهور مرة أخرى فى القصيدة التالية مباشرة، حيث يوصف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بشكل له مغزاه بانه«ذلك الذى لا يطاله الموت» وتضم القصيدة صورة واحدة مركزية دالة على خصائص عالم رسوم الكارتون:

كان خطا مكشوفا من خطوط الضغط العالى قوة ٢٠٠٠ فولت

فانحنى جانبا يرقبه جسده يستحيل الى الأزرق

وهو يغمض. و يغمض على الخط

و«كان» هذه تشير إلى «برتيوس» Proteus رجل البحر العجوز الذى يبدل من هيئته لكى يفلت من الإمساك به. وهناك العديد من القصائد التى يدور موضوعها حول عملية التحول هذه، مثل قصيدة «الغراب يذهب للصيد» Crow goes hunting وقصيدة «المخاطر السحرية» Magical dangers. والموضوع يرتبط بالشعر الكلاسيكى على وجه الخصوص. غير أن قصائد الغراب نادراً ما تتمكن من الإفلات بعدة من المعايير الكلاسيكية للباقة الشعرية. إن بروتيوس «الغراب» يتحول أولا الى «أخيل المنتفخ الشهير» وهى ملساة كلاسيكية بما يكفى، سوى انه يتحول بعد ذلك الى سمكة قرش، ثم إلى «إكليل من الماعز المعبأة الهائجة» وإلى خط من خطوط الضغط العالى، وإلى امرأة مذعورة صارخة، وعجلة قيادة هاربة، وإلى جذع من المجوهرات، وكاحل ملاك نارى صاعد، «وقلب المسيح الخافق الحار» وأخيرا «انكمشت الأرض حتى غدت فى حجم قنبلة يدوية» تنفجر بعد ذلك، فى إشارة واضحة لانكماش المادة وانفجارها فى الفضاء. وليس هناك بالطبع أى ترابط منطقى فى هذه السلسلة من التحولات. إنها طبقا لعبارة مأثورا ترد فى قصيدة أخرى «خليط مضطرب من المقدس والعادى» وكما يحدث فى رسوم الكارتون عادة. فإن ما يسودها هو عدم اللياقة أو الاحتشام.

ولا أقصد بالطبع أن أسوى بين قصائد هيوز ورسوم الكارتون، التى لا يمثل معظمها أهمية وقيمة فنية تذكر. إننى فقط الفت الانتباه الى أوجه الشبه بينهما فى الأسلوب الفنى والتقليد: الطائر شبه الآدمى الكاريكاتورى الذى يعاود الظهور فى سلسلة من السباقات الهزلية المضحكة والمألوفة معا، الخلط بين الهزل والعنف، والخاصية الصلبة الحواف للصور البصرية، وبنية السرد التى تعتمد على سلسلة من الحوادث المتوازنة، أو العبارات التى تنتهى إلى منعطف لا يتوقعه أحد، أو سطر مفرغ منكمش، أو التحولات والتبدلات والتشوهات، والاكتشاف، والاستردادات، التى تتحدى كل قوانين المنطق والفيزياء، والذوق السليم، وربما أتت قبل هذا كله، طريقة التعبير المباشر أحيانا، والسريع، والمقتصد والبسيط، لأنه ليس هناك شئ معقد

أو ملغز فيما يتعلق بتقنية هذه القصائد. فلا توجد ظلال للمعنى، ولا ادعاءات تجريبية أو إيقاعات لافتة تجذب الانتباه.

ويمكن لهذا الوصف بالطبع أن يكون فى غير صالح القصائد، وهو الأمر الذى فعله المراجع الأدبى لملحق جريدة التايمز فى ٨ يناير ١٨٩١، الذى كان يرى أن تقنية «الغراب تمنح حرية كاملة لإبداعية الشاعر المتحررة من أية قواعد» يستخدمها أو يسيئ استخدامها بالأحرى، لكى يفرغ هواجسه الدموية والتدميرية على القارئ الأعزل. ويقول الكاتب عن الغراب نفسه: «قفته البشرية، المتصلبة، التهكمية، المنقوعة فى الدم، تنتمى عن عمد وبشكل يساير الموضة لرسوم الكارتون التهكمية المنطوية على المبالغة العاطفية المتهافتة، وهو الأمر الذى يجعل من مجموعة هذه القصائد عملا سطحيا هزيلا كلية».

وعلى أن أقرر بدورى أن هذه الشكوى ذاتها تنطوى على مبالغة عاطفية مفرطة. إن فن الرسوم الكاريكاتورية، (وليس واضحا هنا إن كان المقصود بالإشارة هو أفلام الكارتون، أم كاريكاتير الصور المطبوعة المسلسلة. بيد أن هذا لا يؤثر كثيرا على قضيتنا)، هو فى الأغلب فن سطحى، غير أن تناول هيوز لهذا الفن، ليس كذلك على أية حال. لقد تم إدماج الأعراف الخاصة برسوم الكارتون وموتيفاته مع الأعراف والموتيفات الأدبية نحو غاية مؤثرة جدا، لاهى بالسطحية، ولا هى بالجليلة المتسامية، وإنما يتم توليدها عن طريق التوتر القائم بين هذين القطبين الجماليين. وفضلا عن ذلك، فإن خصائص الغراب الكاريكاتورية، وهى خصائص لاهى بالواقعية، ولا بالشعرية، هى التى تحول بين مادتها المخيفة والحسية، وبين أن تكون مجرد انغماس ذاتى أو غثيان. تأمل مثلا قصيدة «الغراب وماما» Crow and Mama والتى تشبه بنيتها بشكل واضح سيناريو الرسوم المتحركة:

عندما صرخ الغراب اعترفنا أذن انه

ولم يبق الا هذه

وعندما ضحكنا بكته

دما. وبكى صدرها وكفاها وجبينها. كلما بكته

دما، وقطا قطرة، فقطرة، ثم قطرة بعدها

وندبته كل قطرة وجهتها الى الأبد

وعندما انفجر غاضبا

سقطنه على ظهرها بجرح بليغ وصرخة مروعة

وعندما توقفه أطبقنه عليه مثلما يطبق الكتاب

على مؤشره . وكان عليه أن يواصل

وقفز الى العربة وكان قبل السحب

يلتفت حول رفيقها فقفز من العربة خارجا

وقفز الى الطافرة الا ان جسدها انحشر في

منفضها

وحدقت ضحكة عظيمة، فالفت الرحلة

وقفز الى الصاروخ

فتقمص سماره

إن الغراب يؤدى الغرض نفسه الذى يؤديه «سويفنى» عند ت س. إليوت، و «جين المالونة» Crazy Jane عند ييتس. إن إسلوب الكارتون المعالج يقوم بتطويع التجربة ويصوغها بشكل تهكمى ساخر، واضعا إياها على مسافة، وبذا يجعل منها عملا طيبا. إن إبداعات الفن الكبرى، يتم إنجازها على العموم عن طريق هذا الجمع بين الفن الهابط والفن الرفيع (كلا الطرفين فى مقابل الوسط) على حد قول ليزلى فيدلر Lislie Fiedler واحد منجزات الغراب فيما أحسب، والذى لايقل أهمية عن باقى إنجازاته، هو جسمه (أوتفأديه) للجدل الذى ولد حرارة أكثر مما أحدث وهجا فى عالم الشعر المعاصر، وأعنى الجدل الدائر بين أولئك الذين ينظرون للشعر بوصفه تواصلا كتابيا، وأولئك الذين ينظرون إليه باعتباره اتصالا شفاهيا، أى بين الشعراء الأكاديميين، والشعراء الشعبيين، بين أنصار الشكل المنتظم، ودعاة الشكل الحر، أو (إذا أردنا أن نضخم الخلاف بين المدرستين كما يفعل رسامو الكاريكاتير)، بين القصيدة كلغز من ألغاز الكلمات المتقاطعة، والقصيدة كصرخة.

ومجموعة قصائد الغراب كما تبدو لى، تضم أغلب نقاط القوة، وتتحاشى معظم نقاط الضعف فى كلا الفرعين. وكما أوضحت القراءات التى قامت بها الـ BBC، فإن القصائد تمنح نفسها طواعية للصوت المنطوق، وبالأخص، صوت هيوز نفسه. ويعنى خلو هذا الشعر من التوابع النحوية فى معظم الأحوال، إمكانية تلقيه فى سهولة ويسر من خلال الأذن. وتمتلك لغته زخما دارجا، وتستفيد فى الغالب بشكل فعال من تضافر لغة الحديث باللغة العامية، غير أن القصائد صيغت لكى تقرأ المرة تلو المرة، وتمثل حالة من الحالات النادرة، التى يلعب فيها الترقيم والشكل الطباعى دورا وظيفيا حقيقيا، يوجه صوت القارئ الداخلى ويضبطه. ولا تضم القصائد سوى القليل من القوافى، ومعظم سطورها غير منتظمة الأطوال، غير أن هيوز لا يقع برغم ذلك فى هوة التراخى المرتب على ذلك إلا نادراً. والقصائد محكمة، ومضغوطة، وهادفة، وتبدو كأنها خرجت من قمة رأس الشاعر مباشرة، ولها مظهر الارتجال السريع، سوى أنها فعالة ومؤثرة بطريقة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

افضل. ويمكن لنا أن نحدس بأنه إذا كان قد تم تأليفها في انفجارات سريعة وتلقائية مع الاعتناء الكافي بمراجعتها، فإن ذلك لم يكن ليحدث إلا إذا كان الشاعر قد اكتملت له السيطرة على أسلوبه عبر الممارسة الطويلة والإخفاقات المتعددة. وترجع اللغة أيضا بما تضمه من مجال إصلاحي معاصر، صدى أشكال الخطاب التقليدي القديم، كالتوراة مثلا، أو الشعر الأنجلوسكسوني، وأعمال ملتون، ومارفيل، وتختلط فيها الموضوعات والصور المستمدة من الكتاب المقدس بالميثولوجيا الكلاسيكية والإشارات المعاصرة لحوادث السيارات، ومشكلة التلوث، والحرب الميكانيكية والدمار النووي.

إن (الغراب) تستجيب لتعريف إليوت للأصالة الشعرية، من حيث أنها تتواصل مع - أو تواصل - التقاليد الشعرية، وتقوم بتعديلها في الوقت ذاته. هذه التقاليد التي تشتمل بالطبع على إليوت نفسه. إن هذا الخلط بين الميثولوجي المعاصر، بين المقدس والدنيوي، بين الترجيع الشعري، والعامية الزائلة في (الغراب)، ليس في الحقيقة سوى ترجيع لقصيدة إليوت: «الأرض الخراب». غير أن النتيجة تظل برغم ذلك مختلفة. وأحد وجوه الاختلاف فيما أرى، يُعزى إلى تمثيل هيوز لتقنية رسوم الكارتون. خذ هذا السطر مثلا:

سَنَحَ الغراب بنفاره في نفر اللصّين

ولايمكن تقدير الأثر الكامل للقصائد بمنأى عن سياقها (أغنية الغراب لنفسه) بيد أنها تظل خارج هذا السياق صياغةً رائعة لحساسية ما بعد المسيحية. وتبقى الصورة معقدة، وتناقضية، ومجافية لحدود اللياقة بشكل عنيف، وصادمة من ثم. غير أنها لا تتميز بأقل قدر من الغموض، أو الإيحاء الملغز في بنائها الرمزي. إن الأمر على العكس من ذلك تماما. فهي صورة عارية في وضوحها فجة في صراحتها، ولا يمكنني تصور كتابتها قبل مجيء والت ديزني، الأمر الذي كان خليقا بأن يوقع الفزع في قلب كاتب تقي من الكتاب الذين كانوا يتوجهون بالوعظ للجماهير.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد سليمان

هل يشبه بئراً هذا الكمل ؟

ليست سوى الماضي
أعلنتُ في المقهى وهكذا بخبطةٍ واحدةٍ أنصيتُها
هي التي لم تمشِ في الصباح فوق العشبِ
لم تر الغيوم شجراً
ولا البخارُ غابةً من الخيوط
هل ستعبر الممرُ بعد ساعةٍ متبوعةً بالريح؟
أم ستخلط الهواء بالتراب كي ترى وجهي؟
شبّهتُ بالشتاء وجهَها
وجسمَها بالصيف
قلت صمتها المريبُ
دائماً
والدمعُ
هكذا.. بخبطة واحدةٍ تركتها خلفي

لأننى اتوق فى الشتا لساخنٍ
واكرهُ الذبابَ
للنسيان منجلٌ
وللجذور القاعُ
هكذا اظل قُرْب ساحلٍ
منتظراً فقاعةً تدلّ
او مويجةً

- ٢ -

هذا إذَنْ وجهى
انا الذى حاربت مثلهم
لا طمعاً فى النصرِ
او لرتبةِ الشهيدِ
وانتخبْتُ لى علامة أعمدة الدخان
قلت بعضها يشبهنى وبعضها كمعطف

يناير القاسى يُغَبِّش الزجاجَ
ليله وحلّ
يناير القاسى يُجَمِّعُ الذئابَ
بعضها فى دفترٍ يعوى
وبعضُها فى الشارع الخلفىّ
مثل حيّةٍ
ساحتمى بغابرٍ

وأشتم الترامَ والمصاعد التى فى النوم
قد اطْوَطِمُ الحضانَ
أمنح السماء دورقاً تبول فيه
والكلاب حائطاً
وعندما يخفّ البردُ
عندما يَخِفُّ
قد أفاجىء القصائد التى هناكَ
والزواحف التى تخيفُ جارتى

- ٣ -

ليس لمحترقٍ أن يخشى النارَ
وليس لحجرٍ أن يرحل فى الموسيقا
سأقول غداً
لأطمئن مجهولين استتروا كنباتات الظلّ
ومَشْرومات
هل يشبه بنرأ هذا الكهلُ
وجوهٌ تلمع فيهِ
وحول اللحم حشائش تنمو
ساريه عصاى وعلْبة تَبْغى
واقول كبرتُ وقلّ الماءُ
فكيف يكون قميصا ما لا يُخْفى؟
قد أمنحه نصف السرِّ أريه طيورى
والمائيّن احترقوا فى الدولابِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أليفٌ هذا الصوفُ
خرافٌ يناير فوق السَّطْحِ
وفي العربات مواءٌ
من سيُرَطِّبُ أسْلاك الحنْجرة ويهتف اهلاً؟
من سيرافق هذا الطفل إلى البالوعةِ؟
ظل الشارع ينمو
هل يبتلع الفَجْرَ
يصُدّ الميتادورَ؟
صديقي سوف يثرثر عن باريس
وروزا
وحقوق اللوطيينَ
صديقي سوف يثرثر عن موتاهُ
يحاول من نافذة خَرْق امرأةٍ
وانا
ساواجه صيادين بما ظنّوهُ
أقول الناس سبائك ليسوا كالسُّرْسورِ
وليسوا سُحُباً

- ٤ -

الآليّون اقتربوا
مصّاصاتٌ في الأعماق تلُم الأوكسيجينَ
وفوق الدور هوائيّات كالحيأتِ
فمن سيقول صباح الخير؟

ومن سيرافق هذا الكهل إلى الدكانِ
يلم شظايا؟
ليس صحيحاً انّ «ملجِ» هى البستانُ
وليس صحيحاً انّ اللقمةُ فيها اشهى
لكن مكانا يكبر فيه المرءُ
يصير اليفاً كذراعيهِ
ومألوفاً كالعاهةِ
هل ساصادِف ظِلّيَ فوق رصيف المقهى؟

الآليّون اقتربوا
سيسوقون إلى غرف التحْنيطِ
وفى صَوْباتٍ يستمنونَ
عيالٌ مثل كُراتٍ سيهبّونَ
وبَيْضٌ يزحف منه الصاجُ
يناير دُبٌّ
سيغافِل شمْعيّينَ
ومجهولين على درجات السلّمِ
ينتظرون بورق اصفرَ
عرفوا انّ الواحد ادنى للهاويةِ
وانّ البسمة ليست كالرشاشِ
وان رياحاً
تَرْمح تحت الجِلْد كحيواناتٍ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لطفى عبد البديع

ابن حـــــزم

ابن حـزم الأندلسى (٩٩٤ - ١٠٦٤ م) مفكر وكاتب عربى موسوعى. حلّت الذكرى ميلاده هذا العام كما اشارت (إبـداع) فى العدد السابق. وفى هذا المقال تعميق لتلك الإشارة بما يليق بالذكرى ذلك المفكر الكبير.

رحمك الله يا أبا محمد، كنت تأنس بالجدل فى حياتك والآن يأنس بك الجدل فى مماتك!

ترى ماذا كنت ستقول لو نمى إلى علمك أنه سيأتى زمان يحتفل فيه بمرور ألف سنة على ميلادك لا ألف سنة على وفاتك، فتكون لك بمقتضى ذلك الذكرى كالذكرى فولتير وجان جاك روسّو. وأنت - أعزك الله - لست دونهما ولا دون غيرهما من أعلام الغرب المسيحى، تحسب فيها السنون والأيام بميلاد المسيح عليه السلام دون التاريخ الهجرى الذى يعرفه علماء الإسلام. لا شك أنك كنت ستتعجب وتقول تبًا لكم، وما ألف سنة؟! «وإن يوما عند ربك كألف سنة مما تعدون» ثم ترغى وتزبد وتطلق فينا لسانك بالسباب واللعنات كدأبك كلما رأيت شيئاً تنكره حقائق اللغة والتاريخ. ولسانك - أكرمك الله وجعل الجنة مثواك - شقيق لسيف الحجاج كما كان يقال فيه. وذلك لحدة طبعك وشدة سطوتك، تصك به معارضك فى العلم صك الجندل وتُنشّفه إنشّاق الخردل.

وربما كان أهون ما كنت ستقوله إنها رطانة كرطانة الأعاجم لا يرضى بها إلا من كنتم معاشر الأندلسيين تسمونهم المدجّنين من الدجن تعنى فى لغة السياسة النزول طوعاً على حكم الغير والخضوع لإرادته فى الباطن والتشدق بغير ذلك فى الظاهر (أخذاً من دجن بالمكان دجوناً أقام، والحمام والشاء وغيرهما ألفت البيوت وهى داجن) لا الشفرينى (والشفر موضع المحافة من العدو) وكنتم تكرمون سكان الثغور لذلك لأنهم مجاهدون كما فعلتم مع أبى على القالى صاحب كتاب الأمالى وينسب إلى قالى قلا وهى فى أرمينية فأكرمتموه لذلك ولعلمه الجم الذى حمله إلى الأندلس وسميتموه البغدادى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكلتا اللفظتين مما ورثه عنكم الأسبان فادخلوهما في لغتهم وأدخلوا بهما موقفين من التاريخ سجلتهما العربية: موقف المجاهدين في الثغريين وموقف المتخاذلين في المدجنين وجرى بهما قلم سرفنتس العجوز في رائعته «دون كيخوته» من غير زيادة ولا نقصان.

والثغريون في أيامنا هم أبناء البوسنة والهرسك الذين أسلمنا رقابهم للإنجليز والفرنسيين والروس والأمريكان يفعلون بهم ما يشاءون وعشيرتنا من العرب والمسلمين ليس وراءهم ولا أمامهم إلا الخذلان. نعم وربما كنت ستقول وأنت تذرف الدمع: وكأنكم قد نسيتم بصنيعكم ما كانت عليه شبه الجزيرة الإيبرية وهي في ظل الإسلام من حضارة زاهرة لم تبلغ شأوها أمة من الأمم الأوروبية في ذلك الحين، بهرت بروعتها الشاعرة الألمانية هيروزثيا التي نظمت شعرها في منتصف القرن العاشر وسمت قرطبة «زينة العالم» كما بهرت دي جورتن سفير امبراطور ألمانيا اوتون الأول إلى عبدالرحمن الناصر فراعه - على حد قوله - ما هنالك من ترف لا يدانيه ترف ورقة لا تضارعها رقة.

وإلى قرطبة حج البابا سلفستر الثاني أيام أن كان راهباً لتلقي العلم في مسجدها الجامع، وكان هذا الباب من أعلم البابوات وأعظمهم شأناً.

كما نسيتم أو أنساكم سواكم أن شبيبة الأسبان من أتباع المسيح لم يكن يروقهم شيء مثلما يروقهم الشعر العربي والقصص العربي، وقد شكا المطران الفارو بأعلى صوته من أنهم لم يعودوا يطالعون من الكتب إلا كتب المسلمين وأسفارهم في الأدب والتاريخ. قال: ولا تكاد تجد بين أتباع المسيح واحداً من ألف يحسن كتابة رسالة إلى أخ له أو صديق. أما من يتباهون بمعرفة بالألفاظ العربية ويحفظون الشعر العربي لما له عندهم من جمال، فهم الجم الغفير الذي لا يحصى عدده.

ثم هل نسيتم ترجمة الأناجيل الأربعة إلى العربية ومزامير داود عليه السلام ترجمها إلى العربية حفص القرطبي إلى غير ذلك مما وقف عليه المستشرق الأسباني ادوارو سافيدرا من مخطوطات في كاتدرائية ليون؟!.

نعم وتعلم أنك لا تعدل بالوفاة ولا بالتاريخ الهجري شيئاً. فالهجرة عندك وعند أمثالك من عشاق الحقيقة والمناضلين عنها هي الخروج عن الأهل والوالد والدار إلى أفق الحرية الرحب الذي لا يضيق بالأحرار ولا بعقيدة الأحرار. وأصحاب التراجم والطبقات والمؤرخين للأعلام من علماء الإسلام وأنت منهم إنما بنوا تراجمهم على الوفاة دون الميلاد لأن الموت يذهب بالأحقاد ويسوّي بين الأقوياء والضعفاء. وهو الحقيقة الكبرى التي تتوارى معها الترهّات والأباطيل وأنت الذي تقول:

هل الدهر الا ما رأينا وادركنا
فجائعه تفنى ولذاته تفنى
إذا امكنتنا فيه سرة ساعة
ولنّه كمر الطرف واستحلفته عرنا
الى نعماه في المعاد وسوقه
نودّ لديه ان لم نكن كنا
حصلنا على هم دائم وحسرة
وفات الذي كنا نلذ به منا
حنين لما وان وشغل بما أتى
وهم لما يرجى فعيشك لا يهنا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان الذي كنا نسرّ بكونه
إذا حققته النفس لفظا بلا معنى

ويقول أيضا وكأنه تنعى نفسه:

كأنك بالزوّار لي قد تبادروا
وقبل لهم لولي على بن أحمد
فبادره محمودُ ثنائه وشاعله
وكم أدمع تذرى وقد سوّد
عفا الله عني يوم أرحل ظاعنا
عن الأهل محمولاً الى بطن ملحد
وأدرك ما قد كنته مستطابه
والفى الذي أنسته دهرا بمرصد
فوا راحتي ان كان رادي مقدما
ويا حسبي ان كنته لم أسوّد

وأنت الذي نقت الأمرين من الاحقاد وافتراءات المخالفين لك والحسّاد، وكلنا يذكر ما يكتبه عنك مؤرخ الأندلس أبو مروان بن حيان مما لا يخفى فيه تحامله عليك وإظهار معايبك قبل محاسنك في لغة مجنّحة بأجنحة البغض والشنآن نسوقها بألفاظها لأنه لا يغني فيها التلخيص والإجمال عن البسط والبيان. قال: كان أبو محمد حامل فنون من حديث وفقه وجدل ونسب وما يتعلق بأذيال الأدب، مع المشاركة في كثير من أنواع التعاليم القديمة من المنطق والفلسفة، وله في بعض تلك الفنون كتب كثيرة غير أنه لم يخل فيها من الغلط والسقط لجرأته في التسور على الفنون لا سيما المنطق فإنهم ـ زعموا ـ أنه زلّ هنالك وضلّ في سلوك تلك المسالك وخالف ارسطاليس واضعه مخالفة من لم يفهم غرضه ولا ارتاض في كتبه.

ومال به أولاً النظر في الفقه إلى رأي أبي عبدالله محمد بن إدريس الشافعي وناضل عن مذهبه وانحرف عن مذهب غيره حتى وسم به ونسب إليه، فاستهدف بذلك لكثير من الفقهاء وعيب بالشذوذ، ثم عدل في الآخر إلى قول أصحاب الظاهرة مذهب داود بن علي ومن اتبعه من فقهاء الأنصار فنقحه ونهّجه وجادل عنه، ووضع الكتب في بسطه وثبت عليه إلى أن مضى لسبيله رحمه الله.

قال: وكان يحمل علمه هذا ويجادل من خالفه فيه على استرسال في طباعه ومذلّ بأسراره، واستناد إلى العهد الذي أخذه الله على العلماء من عباده «ليبيّننه للناس ولا يكتمونه»، فلم يك يلطّف صدعه بما عنده بتعريض ولا يزفه بتدريج بل يصك به معارضه صك الجندل وينشبه مثاقبه إنشاق الخرذل، فينفر عنه القلوب ويوقع بها الندوب، حتى استهدف إلى فقهاء وقته فتمالأوا على بغضه ورثوا قوله، وأجمعوا على تضليله، وشنّعوا عليه، وحذّروا سلاطينهم من فتنته، ونهوا عوامهم عن الدنو إليه والأخذ عنه، فطفق الملوك يقصونه عن قريهم ويسيّرونه عن بلادهم، إلى أن انتهوا به إلى منقطع أثره بتربة بلده من بادية لبلة، وبها توفي رحمه الله سنة ست وخمسين وأربعمائة، وهو في ذلك غير مرتدع ولا راجع إلى ما أرادوا له يبث علمه فيمن ينتابه ببابيته تلك، من عامة المقتبسين منه من أصاغر الطلبة يحدّثهم ويفقههم ويدارسهم، ولا يدع المثابرة على العلم والمواظبة على التأليف والإكثار من التصنيف حتى كمل من مصنفاته في فنون العلم وقر بعير لم يعد أكثرها عتبة بابه لتزهيد الفقهاء طلاب العلم فيها حتى أحرق بعضها

بإشبيلية ومزّقت علانية، لا يزيد مؤلفها ذلك إلا بصيرة في نشرها وجداً للمعاند فيها إلى أن مضى لسبيله.

ومن شعرك تصف ما أحرق لك من كتبك ابن عباد قولك:

وإن تحرقوا القرطاس لا تحرقوا الذي
تضمنه القرطاس بل هو في صدري
يسير معي حيثما استقلت ركائبي
ويسكن إن أنزل ويدفن في قبري
تضمن من إحراق رقّ وكاغد
وقولوا بعلم كي يرى الناس من بدري
وإلا فسودوا في المكاتب بدأة
فكم دون ما تبغون لله من ستر

وقلت أيضاً:

من ظل يمضي فروع علم
بدءاً ولم يدر منه أصلاً
فكلما أزداد فيه سعياً
زاد لعمري بداله جهلاً

ثم نقول له ونحن نختم هذه المناجاة: ولكن وويل لنا عندك يا أبا محمد من لكن هذه لأنها ستثير غضبك: هلا وافقتنا على أن تكون الألفية التي نبتغيها وسيلة نتعلل بها لنذكرك ونذكر آثارك وأين تقع من الإسلام المعاصر الذي تفرقت بأهله السبل وأنت تحفظ الحديث المشهور الذي رواه عمر رضي الله عنه واستهل به البخاري كتابه الجامع الصحيح مما أطلت أنت وشراحه الكلام فيه، وهو قوله صلى الله عليه وسلم: «إنما الأعمال بالنيات وإنما لكل امرئ ما نوى» الحديث.

وكأني به رحمه الله حين يسمع الحديث يسكت عنه الغضب ثم يولّي مطرقاً يلفه مثل السحاب!

بلى فالذي يعنينا من ابن حزم وننتقل بالكلام من ضمير الخطاب إلى ضمير الغيبة. هو أين يقع من الإسلام المعاصر الذي تفرقت بأهله السبل، ومعنى ذلك النظر إلى التراث الذي خلفه ابن حزم بعيون حية والعيون الحية لا تقرأ إلا قراءة خصبة والقراءة الخصبة لا تتأتى إلا في تجربة تملأ القصد أي تتحقق فيها مطالب الروح العالية، ولا يكون ذلك إلا بأن نفكر في التراث بعقولنا لا بعقول الآخرين.

وأنا على كثرة ما كتب ابن حزم لا أعدل بكتبه الثلاثة: **الإحكام في أصول الأحكام، والمحلّى في الفقه والفصل في الملل والأهواء والنِّحَل** شيئاً، أداوم النظر فيها والرجوع إليها كلما عرضت لي مسألة فلا البث أن أجد فيها شفاء لنفسي، وودت لو استطعت أن أنقل إلى القراء ما قاله ابن حزم في أكثر القضايا كقضية التكفير والربا ومعاملات البنوك والحجاب والسفور والغناء والحلال والحرام وغيرها من القضايا التي تشغل الأذهان ولكن لا يتسع المقام في هذه العجالة.

وكان مما فكرت فيه طويلاً الحملة الضارية على الإسلام من بعض زعماء العالم وساسته في أوروبا وأمريكا ورحت أتساءل عن السبب في ذلك وعلته إلى أن وقفت على كلام لابن حزم في كتابه «**الفصل في الملل والأهواء والنحل**» يمكن أن يكون فيه تفسير لهذا الحقد الدفين الذي يكنه أعداء الإسلام للإسلام ذكر فيه الإسناد ووجوه النقل عند المسلمين لدينهم وكتابهم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وابن حزم بهذا الكتاب يعد - كما ذكرت المستشرق الأسباني اسين بلاسيوس - أول مؤرخ للعقائد والآراءالدينية وهو فرع من فروع التاريخ الثقافي لم تعرفه أوروبا إلا في القرن التاسع عشر.

وهذا النقل عنده على اقسام: اولها شيء ينقله اهل المشرق والمغرب عن امثالهم جيلاً جيلا لا يختلف فيه مؤمن ولا كافر، منصف غير معاند للمشاهدة وهو القران المكتوب في المصاحف في شرق الأرض وغربها، لا يشكّون في ان محمد بن عبدالله بن عبدالمطلب اتى به واخبر ان الله عزوجلّ اوحى به إليه من اتبعه اخذه عنه كهذه كذلك ثم اخذه عنه هؤلاء حتى بلغ إلينا.

ومن ذلك الصلوات الخمس فإنه لا يختلف مؤمن ولا كافر ولا يشك احد انه صلاها باصحابه كل يوم وليلة في اوقاتها المعهودة وصلاها كذلك كل من اتبعه على دينه حيث كانوا كل يوم هكذا إلى اليوم، لا يشك احد في أن اهل السُّند يصلونها كما يصليها اهل اليمن، وكصيام شهر رمضان فإنه لا يختلف كافر ولا مؤمن ولا يشك احد في انه صامه رسول الله صلى الله عليه وسلم وصامه معه كل من اتبعه في كل بلد كل عام ثم كذلك جيلاً جيلا إلى يومنا هذا.

وكالحج فإنه لا يختلف مؤمن ولا كافر ولا يشك احد في أنه عليه السلام حج مع اصحابه واقام المناسك ثم حج المسلمون من كل افق من الآفاق كل عام في شهر واحد معروف إلى اليوم.

وكجملة الزكاة وكسائر الشرائع التي في القران الكريم من تحريم القرائب والميتة والخنزير وسائر شرائع الإسلام، وكأياته من شق القمر ودعاء اليهود إلى تمنى الموت وسائر ما هو في نص القران ومنقول، وليس عند اليهود ولا عند النصارى مثل هذا النقل شيء اصلاً لان نقلهم لشريعة السبت وسائر شرائعهم إنما يرجعون فيها إلى التوراة، ويقطع نقل ذلك ونقل التوراة إطباقهم على أن اوائلهم كفروا باجمعهم وبرئوا من دين موسى وعبدوا الأوثان علانية دهوراً طوالاً، ومن المحال ان يكون ملك كافر عابد أوثان هو وأمته كلها معه، كذلك يقتلون الأنبياء ويخنقونهم ويقتلون من دعا إلى الله تعالى، ويقطع بالنصارى عدم نقلهم إلا عن خمسة رجال فقط وتبديل التوراة والإنجيل.

والثاني شيء نقلته الكافة من مثلها حتى بلغ الأمر إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم ككثير من اياته ومعجزاته التي ظهرت يوم الخندق وفي تبوك بحضرة الجيش وككثير من مناسك الحج، وكزكاة التمر والبُر والشعير والورق والإبل والذهب والبقر والغنم ومعاملته اهل خيبر وغير ذلك مما يخفى عن العامة وإنما يعرفه كواف اهل العلم فقط وليس عند اليهود ولا النصارى من هذا النقل شيء اصلاً لانه يقطع بهم ما قطع بهم دون النقل الذي ذكرنا قبل من إطباقهم على الكفر الدهور الطوال وعدم إيصال الكافة إلى عيسى عليه السلام.

والثالث ما نقله الثقة عن الثقة كذلك حتى يبلغ إلى النبي صلى الله عليه وسلم، يخبر كل واحد منهم باسم الذي أخبره ونسبه، وكلهم معروف الحال والعين والعدالة والمكان، على أن اكثر ما جاء هذا المجيء منقول نقل الكواف إما إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم من طرق جماعة من الصحابة رضي الله عنهم، وإما إلى الصاحب وإما إلى التابع وإما إلى إمام أخذ من التابع،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يعرف ذلك من كان من أهل المعرفة بهذا الشأن. وهذا نقل خص الله تعالى به المسلمين دون سائر أهل الملل كلها وأبقاه عندهم غضا جديداً على قديم الدهور منذ أربعمائة عام وخمسين عاماً (وهو العام الذى كتب فيه ابن حزم هذا الكلام ونحن فى سنة ١٤١٥ وعلى ذلك يكون ما نقل غضا جديدا قد نقل منذ الف وأربعمائة وخمسة عشر عاماً) فى المشرق والمغرب والجنوب والشمال. يرحل فى طلبه من لا يحصى عددهم إلا خالقُهم إلى الآفاق البعيدة ويواظب على تقييده من كان الناقد قريباً منه وقد تولّى الله تعالى حفظه عليهم والحمد لله رب العالمين فلا تفوتهم زلة فى كلمة فى فوقها فى شىء من النقل إن وقعت لأحدهم ولا يمكن فاسقاً أن يقحم فيه كلمة موضوعة ولله الشكر. وهذه الأقسام الثلاثة هى التى نأخذ ديننا منها ولا نتعداها إلى غيرها. وما ذكره ابن حزم من وجوه النقل من المفاخر التى انفرد بها التراث الإسلامى. فلم يتأت لأمة من الأمم إسناد متصل من نبيها فى غير هذا التراث. ما استظهره علماء الإسلام من المحدثين والأصوليين وغيرهم فى ذلك من طرق البحث والنظر. ومناهج فى نقد الروايات وتوثيق النصوص وتحقيق التاريخ مما لا نكاد نجد له نظيراً عند سواهم من الأمم الأخرى.

والحاقدون على الإسلام يعلمون ذلك ويعلمون أن الإسلام اقام من الشعوب التى دانت به ما كان يسميه نابليون بالقارة السادسة وهى بتراثها وعلى ضعفها اقوى من الفولاذ. فالتراث ليس ثوباً نخلعه ونعود إليه فنلبسه ثم نخلعه مرة ثانية وثالثة ورابعة إلى أن يبلى بل وهو ينزل منزلة الجلد من الإنسان. والإنسان لا يستطيع أن ينزع عنه جلده أو يدعى لنفسه جلد غيره. والذين يزهدون فى التراث أو يزهّدون غيرهم فيه إنما يتنكرون لأنفسهم ثم لآبائهم وأمهاتهم.

وكأنى بمن يروم التمسّح بما عند الآخر طريد أو لقيط قد لفظه هذا الآخر لأنه يراه كذّاباً قد عرفه بسيماه.

فهل نعجب بعد ذلك أن يتنادى القوم بخطر الإسلام بعد سقوط الشيوعية ويتردد صدى ذلك فى الصحافة العالمية ووكالات الأنباء. ويوصف المجاهدون من أبناء البوسنة والهرسك بأنهم متعصبون. لا لشىء إلا لأنهم يدافعون عن بلادهم تحت راية الإسلام.

....

وقد شنع قوم من المعاصرين على ابن حزم أنه بحكم مذهبه الظاهرىّ بحرفية النصوص ولا يعمل العقل وكل ذلك باطل لا أصل له بل العكس هو الصحيح مما نراه فى كلامه عن إثبات العقول فى كتاب الإحكام. ويدخل فى نظرية المعرفة أو قد استهله ببيان المذاهب فى العلم. إذ قال قوم لا يعلم شىء إلا بالإلهام. وقال آخرون لا يعلم شىء إلا بقول الإمام. وهو محمد المهدى آخر الأئمة الاثنى عشر عند الشيعة. وقال آخرون لا يعلم خبر إلا بالتقليد واحتجوا فى إبطال حجة العقل بأن قالوا: قد يرى الإنسان يعتقد فى شىء ويجادل عنه ولا يشك فى أنه حق ثم يلوح له غير ذلك. فلو كانت حجج العقول صادقة لما تغيرت أدلتها.

وهذا تمويه فاسد ولا حجة لهم على مثبتى حجج العقول فى رجوع من رجع عن مذهب كان يعتقده ويناضل عنه لأننا لم نقل أن كل معتقد لمذهب ما فهو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محق فيه، ولا قلنا إن كل ما استدل به مستدل ما على مذهبه فهو حق.

ولو قلنا ذلك لفارقنا حكم المعقول لكن قلنا إن من الاستدلال ما يؤدى إلى مذهب صحيح إذا كان الاستدلال صحيحا مرتبا ترتيباً قويما. وقد يوقع الاستدلال إذا كان فاسداً على مذهب فاسد وذلك إذا خولف فيه طريق الاستدلال الصحيح.

فالراجع من مذهب إلى مذهب لابد له ضرورة من أن يكون احد استدلاليه فاسداً إما الأول وإما الثانى، وقد يكونان معاً فاسدين فينتقل من مذهب فاسد إلى مذهب فاسد أو من مذهب صحيح إلى مذهب فاسد أو من مذهب فاسد إلى مذهب صحيح، لابد من أحد هذه الوجوه ولا يجوز ان يكونا صحيحين البته لأن الشيء لا يكون حقاً وباطلاً فى وقت واحد ومن وجه واحد، وقد يكون اقساماً كثيرة كلها باطلة إلا واحداً فينتقل المرء من قسم فاسد منها إلى اخر فاسد، وهذا إنما يعرض لمن غبن عقله ولم ينعم النظر فمال بهوى أو تهور بشهوة أو احجم لفرط جبنه، أو لمن كان جاهلاً بوجوه طرق الاستدلال الصحيحة لم يطالعها ولا تعلمها، وأكثر ما يقع ذلك فيما يأخذ من مقدمات بعيدة، فكان الطريق المؤدى من اوائل المعارف إلى صحة المذهب المطلوب طريقا بعيدا كثير الشعب فيكل فيها الذهن الكليل وتدخل السامة ويتولد الشك كما يدخل ذلك على الحاسب فى حسابه على أن الحساب علم ضرورى لا يتناقض، فيجد اعداداً متفرقة فى قرطاس، فإذا أراد الحاسب جمعها فإن كثرت جداً فربما غفل وغلط حتى إذا حقق وتثبت ولم يشغل خاطره بشيء وقف على اليقين بلا شك.

وهذا شيء يوجد حسا كما ترى، وقد يدخل ايضاً على الحواس فيرى المرء بعينه شخصاً فربما ظنه زيدا وكابر عليه حتى إذا تثبت فيه علم انه عمرو، وهكذا يعرض فى الصوت المسموع وفى المشموم وفى الملموس وفى المذوق، وقد يعرض فى الشيء يطلبه المرء وهو بين يديه فى جملة اشياء كثيرة فيطول عناؤه فى طلبه ويتعذر عليه وجوده ثم يجده بعد ذلك، فلا يكون عدم وجوده إياه مبطلاً لكونه بين يديه حقيقة، فكذلك يعرض فى الاستدلال.

وليس شيء من ذلك بموجب بطلان صحة إدراك الحواس ولا صحة إدراك العقل الذى به علمت صحة إدراك الحواس واولاه لم نعلم اصلاً، كما ان حواس المجنون للطبق والمغشىّ عليه لا يكاد ينتفع بها، وانما يعرض هذا فى اعداد يسيرة ولا فيما اخذ بمقدمات قريبة من اوائل المعارف، ولا سبيل إلى ان يعرض ذلك فيما أوجبته اوائل المعارف إلا لسوفسطائى رقيع يعلم يقينا بقلبه انه كاذب وانه مبطل وقاح، أو لمعرور ممسوس ينبغى ان يعالج دماغه، فهذا معذور.

فالذى ظنوه من رجوع من كان على مذهب مّا إلى مذهب اخر أن ذلك كله حجج عقل تقاسمت إنما هو خطأ صريح، فمن هنا دخلت عليهم الشبهة، وإنما بيان ذلك ان ما كان من الدلائل صحيحا محققا فهو حجة العقل وما كان منها بخلاف ذلك فليست حجة عقل بل العقل يبطلها.

وقد سألوا ايضاً فقالوا بأى شيء عرفتم حجة العقل؟ ابحجة عقل ام بغير ذلك؟ فإن قلتم عرفناها بحجة العقل ففى ذلك نازعتكم، وإن قلتم بغير ذلك فهاتوه.

وهذا سؤال مبطلي الحقائق كلها والجواب على ذلك أن صحة ما أوجبه العقل عرفناه بلا واسطة وبلا زمان، ولم يكن بين أوقات فهمنا وبين معرفتنا بذلك محصلة البتة، ففي أول أوقات فهمنا علمنا أن الكل أكبر من الجزء وأن كل شخص فهو غير الشخص الآخر وأن الشيء لا يكون قائماً قاعداً في حال واحدة، وأن الطويل أمد من القصير، وبهذه القوة عرفنا صحة ما توجبه الحواس، وكلما لم يكن بين أول أوقات معرفة المرء وبين معرفته به محصلة ولا زمان ولا وقت للاستدلال فيه، ولا يدري أحد كيف وقع له ذلك إلا أنه فعل الله عزوجل في النفوس فقط ثم من هذه المعرفة أنتجنا جميع الدلائل.

ويقال لمن قال بالإلهام: ما الفرق بينك وبين من ادعى أنه الهم بطلان قولك فلا سبيل له إلى الانفصال عنه، والفرق بين هذه الدعوى ودعوى من ادعى أنه يدرك بعقله بخلاف ما يدركه ببديهة العقل وبين ما يدركه بأوائل العقل أن كل من في المشرق والمغرب سئل عما ذكرناه أننا عرفناه بأوائل العقل أخبر بمثل ما نخبر سواء بسواء المدعين للإلهام ولإدراك ما لا يدركه غيرهم بأول عقله لا يتفق اثنان منهم على ما يدعيه كل واحد منهم إلهاماً أو إدراكاً، فصح بلا شك أنهم كذبة وأن الذي بهم وسواس.

وأيضاً فإن الإلهام دعوى مجردة من الدليل، ولو أعطى كل امرئ بدعواه المجرّاة لما ثبت حق ولا بطل باطل ولا استقر ملك أحد على مال ولا انتصف من ظالم ولا صحت ديانة أحد أبداً لأنه لا يعجز أحد عن أن يقول الهمت أن دم فلان حلال وأن ماله مباح لي أخذه وأن زوجته مباح لي وطؤها، وهذا لا ينفك منه، وقد يقع في النفس وساوس كثيرة لا يجوز أن تكون حقاً وأشياء متضادة يكذب بعضها بعضاً، فلابد من حاكم يميز الحق منها من الباطل، وليس ذلك إلا العقل الذي لا تتعارض دلائله.

ويقال لمن قال بالإمام بأي شيء عرفت صحة قول الإمام أبالبرهان أم بمعجزة أم بالإلهام أم بقوله مجردا، فإن قال ببرهان كلّف بأن يأتي به ولا سبيل له إليه، وإن قال بمعجزة ادعى البهتان لا سيما الآن وهم يقرون أنه خفي عنهم موضعه، وإن قالوا بالإلهام سئلوا بما ذكرنا في إبطال الإلهام، وإن قالوا بقولهم مجردا سئلوا عن الفرق بين قولهم وقول خصومهم في إبطال مذاهبهم دون دليل، ولا سبيل إلى وجه خامس أصلا.

ويقال لمن قال بالتقليد: ما الفرق بينك وبين من قلّد غير الذي قلدت أنت بل كَفَرَ من قلدته أو جهله، فإن أخذ يستدل في فضل من قلّد كان قد ترك التقليد وسلك طريق الاستدلال من غير التقليد.

وقد أفرد ابن حزم في إبطال التقليد بابا ضخماً قرب آخر كتاب الإحكام استوعب فيه إبطاله ويقال لمن قال لا يدرك شيء إلا من طريق الخبر: أخبرنا الخبر كله الحق أم كله باطل أم منه حق وباطل فإن قال هو باطل كله، كان قد أبطل ما ذكر أنه لا يعلم شيء إلا به وفي هذا إبطال قوله وإبطال جميع العلم.

وإن قال حق كله عورض بأخبار مبطلة لمذهبه فلزمه ترك مذهبه لذلك أو اعتقاد الشيء وضده في وقت واحد وذلك ما لا سبيل إليه، وكل مذهب أدى إلى المحال وإلى الباطل فهو باطل ضرورة، فلم يبق إلا أن من الخبر حقاً وباطلاً، فإذا كان كذلك بطل أن يعرف صحة الخبر بنفسه إذ لا فرق بين صورة الحق منه وصورة الباطل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فلابد من دليل يفرق بينهما. وليس ذلك ذلك إلا لحجة العقل المفرقة بين الحق والباطل.

ثم يقال لجميعهم بأى شيء عرفتم صحة ما تدعون إليه وصحة التوحيد والنبوة ودينك الذى أنت عليه: أبعقل صحة كل ذلك أم بغير عقل؟ وبأى شيء عرفت فضل من قلدت أو صحة ما ادعيت أنك ألهمته بعد إن لم تكن ملهما إياه ولا مقلدا له برهة من دهرك. وبأى شيء عرفت صحة ما بلغك من الأخبار وهل لك عقل أم لا عقل لك. فإن قال عرفت كل ذلك بلا عقل ولا عقل لى فقد كفينا مؤونته وبلّغنا من نفسه أكثر مما رغبنا منه. فإننا إنما رغبنا الاعتراف بالخطأ. فقد زادنا فى نفسه منزلة لم نرغبها منه وسقط الكلام معه وإلزمنا السكوت عنه. وإلا كنا فى نصاب من يكلم السكارى الطافحين والمجانين المتعرّين على الطرق.

فإن قال لى عقل وبعقلى عرفت ما عرفت فقد أثبت حجة العقل وترك مذهبه الفاسد ضرورة.

هذا هو مذهب ابن حزم فى حجة العقل وكلامه فيها يبطل كل دعوى بخلاف ذلك ومن أجمل ما يروى فى ذلك ما قاله تلميذه عبدالله الحميدى: وقلت له يوماً أبونواس:

عـــــرّضنى للذى تعنـة بحـــه
ثم دعه يعروضـــــــه ابليـــس

فقل أنت فى طريق التحقيق فقال:

ابن قول وجه الحق فى نفس سامع
ودعه نور الحق يسرى ويشرق
سيؤنسه وصفاً فيمس ضياءه
كما مس القيد الموثق مطلق

وأنشد له أيضاً صاحب الذخيرة فيما كان يعتقده من المذهب الظاهرى من جملة أبيات:

ودى عدل قيس سلس نفسه
بطيل ســـلاس فى الهـــوى

ويقول

ابن نفس وجه لاح لم ترعيبه
ولم ندر كيف الحسم انه قتيل؟
فقلت له اسرفت فى اللوم طالما
وعـــدى ردّ - لو اردت - طويل
الم تر ابن طاهرى واسى
على ما بدا منى بقوم دليل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رؤيتى لـ يوسف كرم*

مراد وهبه

في عهد الطلب كنت ولعاً بقراءة مؤلفه «تاريخ الفلسفة اليونانية» بسبب دقة الفاظه، وانتقاله المنطقي من عبارة إلى أخرى، فعزمت على التعرف إليه. وأفصحت عن هذا العزم إلى الأب جورج شحاتة قنواتي الذي كان مقيماً بمعهد الآباء الدومينكان، والذي يضم مكتبة ثرية بالمؤلفات الفلسفية كنت كثير التردد عليها. وكان الأب قنواتي على علاقة حميمة مع يوسف كرم. وتم اللقاء في أحد أيام شهر يونيو من عام ١٩٤٥. وكنت وقتها قد فرغت من امتحانات السنة الثانية بقسم الفلسفة بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول (القاهرة الآن). وفي هذا اللقاء قدمت إلى يوسف كرم ترجمتي لمحاضرة كان قد ألقاها عن برجسون باللغة الفرنسية في إحدى الحلقات التوماوية التي كانت تنعقد بمعهد الآباء حيث كان محاضرا للفلسفة في كلية الآداب. وفي طنطا صيفاً حيث كان يقيم مع أخته. وفي القاهرة حيث كان يعتكف لبضعة أيام في معهد الآباء الدومينكان.

وكان يوسف كرم ملتزما التوماوية الجديدة. فانكبت على قراءة مؤلفات أصحاب هذا المذهب الفلسفي وفي مقدمتهم جاك ماريتان وجيلسون وجاريجولاجرانج وسيرتلاج، الأمر الذي كان من شأنه تخصيب الحوار بينه وبيني. والجدير بالتنويه هنا ما لاحظته في هذا الحوار، من ثلاثة أمور:

الأمر الأول أن يوسف كرم يتكلم كما لو كان يكتب. فاللفظ دقيق والعبارات متصلة اتصالا منطقيا بلا زيادة أو نقصان. والأمر الثاني أن الحوار لم يكن إلا فلسفياً لمدة اربع ساعات. والأمر الثالث أن يوسف كرم متحكم في مصطلحات وآراء الفلاسفة المسلمين. وكان هذا التحكم تحريضاً لي على قراءة مؤلفات هؤلاء.

وعندما صدر كتابه بعنوان «العقل والوجود» (١٩٥٦) لاحظت أنه يقتبس نصوصا من الفلاسفة المسلمين لتدعيم وجهة نظر التوماوية الجديدة. وعندما أبديت هذه الملحوظة كان جوابه أنه يقصد من ذلك إجراء حوار بين الفلسفة المسيحية والفلسفة الإسلامية، وأن يجعل التوماوية الجديدة تنطق بلسان عربي مبين. وفي تقديري أن يوسف كرم في إجرائه

* ألقي هذا البحث في مؤتمر «مدرسة الاسكندرية عبر العصور». يوليو ١٩٩٤ بكلية الآداب بجامعة الاسكندرية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذا الحوار على أرضية فلسفية كان مستجيبا لما كان يدور في حلقة فلسفية كانت قد تأسست في القاهرة عام ١٩٣٧ تحت اسم «إخوان الصفاء» من نخبة من أساتذة الفلسفة وعلماء الكلام وعلماء اللاهوت. وكانت الأبحاث المتداولة، في هذه الحلقة، تدور على الكشف عن أوجه الاتفاق بين المتصوفة في المسيحية والإسلام. وكان رئيس الحلقة المستشرق الفرنسي لويس ماسينيون المعروف بأبحاثه عن الحلاج، المتصوف المسلم، لما له من أفكار تماثل أفكار المتصوفة المسيحيين. مما هو جدير بالتنويه، في هذا المقام، أن يوسف كرم ألقى محاضرة عنوانها «آراء إخوان الصفا الفلسفية» عام ١٩٣٦، أي قبل تأسيس حلقة «إخوان الصفاء» بعام واحد. ومما هو جدير بالتنويه أيضا أن يوسف كرم، في الحوار الذي كان يجريه بين التوماوية الجديدة والفلسفة الإسلامية، كان يرى أن المنهج القويم يبدأ من اليقين الطبيعي بالبديهيات، ويستعين في التدليل على ذلك بتجربة الغزالي التي حكاها في «المنقذ من الضلال» وهي تجربة الشك التي خرج منها «بنور قذفه الله تعالى في الصدر». ويعلق يوسف كرم على هذه العبارة بقوله «إنه يعني نور الحدس الذي به يدرك العقل الأوليات دفعة دون حاجة إلى برهان. وعلى الرغم من أن يوسف كرم يشكك فيما حكاه الغزالي إذ يقول «وسواء كانت هذه الحكاية صادقة أم مركبة للتشويق والتفهيم» إلا أن الحل الذي تنتهي إليه هو الحل الصحيح[1]. هذا بالإضافة إلى محاضرة كان قد ألقاها عام ١٩٣٦ بعنوان «حملة الغزالي على الفلاسفة» يعرض فيها لكتاب «تهافت الفلاسفة» فيعلن أن الغزالي قد انتصر في معركته ضد أساتذي الضلال «الفارابي وابن سينا». وانتصار الغزالي هو في نفس الوقت انتصار للتوماوية الجديدة في بعض نظرية قدم العالم، وبعض سلب الجزئيات من المعرفة الإلهية، وبعض نفي بعث الأجسام وحساب اليوم الآخر. بيد أن يوسف كرم يختلف مع الغزالي في أن الغزالي كان ينشد من بيان تهافت الفلاسفة تهافت الفلسفة ذاتها، بدليل أنه امتد بنقده إلى مبدأ العلية «وهو ما يزعزع العقل في أسسه». وهنا يربط يوسف كرم بين الغزالي وكانط لأن ما فعله الغزالي بمبدأ العلية فعله كانط كذلك. وفي تقدير يوسف كرم أن الغاية من نقد كل من الغزالي وكانط لمبدأ العلية هي أن يفسحا الحرب على الميتافزيقا ليستبدلا بها الإيمان. وعلى الضد من ذلك يقف توما الأكويني الذي يقرر أن العقل يؤدي دوره عندما يصدر حكمه على أسباب «الإيمان» وليس على مضمون الإيمان، لأن هذا المضمون فائق للطبيعة. هذا عن موقف يوسف كرم من الغزالي فما هو موقفه من ابن رشد؟

كان ابن رشد موضع نقد مرير، في العصر الوسيط من البرت الأكبر وتوما الأكويني. حرر الأول رسالة «في وحدة العقل» رداً على ابن رشد» بإشارة من البابا عام ١٢٥٦. أما الثاني فقد دخل في صراع عنيف مع الرشديين، وكانوا قد تكاثروا في كلية الفنون بباريس، فألف رسالة «في وحدة العقل» رداً على الرشديين[2]». وفي الاتجاه نفسه سار يوسف كرم، إذ هو نعت ابن رشد بأنه من الماديين[3]. والسؤال إذن: إذا كان يوسف كرم يؤثر الغزالي على ابن رشد، وإذا كانت مهمة الغزالي هي بيان تهافت الفلاسفة في عصره، فهل هذه هي مهمة يوسف كرم أيضاً؟ جوابي أنه إذا كانت مهمة الغزالي هي بيان تهافت الفلاسفة في عصره، فإن مهمة يوسف كرم بيان تهافت الفلاسفة المحدثين دفاعاً عن التوماوية في العصر الوسيط. فالعصر الوسيط في رأيه، ليس عصر جهل وظلام، لأن المدينة الحديثة منحدرة عنه. هذا بالإضافة إلى أن الفلاسفة المدرسيين التزموا التحليل المنطقي فعملوا على نمو العقل الأوروبي[4].

أما العصر الحديث وما سبقه من عصر «نهضة»، فهما على الضد من العصر الوسيط. فعصر النهضة، في رأيه، تميز بظهور المذهب الإنساني الذي دعا إلى الدين الطبيعي والأخلاق الطبيعية وعمل على سلخ الفلسفة عن الدين أو بعبارة أدق عمل على إقامة الفلسفة خصيمة الدين، وعمل على تقويض المسيحية من الداخل استناداً إلى البروتستانتية التي زعمت أن الدين يقوم على الفحص الحر، وعمل على ازدياد سلطان الإنسان على الأرض بفضل خروج العلم الآلي من ازدهار الصناعات. فشعر إنسان عصر النهضة «وكأنه رب

نفسه وليس فوقه رب[٥] ومن ثم ظهر تيار رشدى يذيع الإلحاد تحت ستار دراسة أرسطو وابن رشد.

تلك هى خصائص عصر النهضة فى رأى يوسف كرم، وهى خصائص العصر الحديث إلى أيامنا. وهو يرد هذه الخصائص إلى اثنتين: الفردية العقيدية فى الأدب والدين والسياسة، والعناية البالغة بالعلم الآلى. فاستقلت الفلسفة عن الدين وتكونت فلسفة إلحادية تشيد بالعلم الآلى وتحصر مجالها على قدر مجاله. كما تكونت فلسفة تتحدث عن الروحانية والمسيحية، ولا تعنى سوى عاطفة دينية. وفى هذا الإطار كان نقد يوسف كرم للفلاسفة العصر الحديث ابتداء من ديكارت إلى أيامنا. فديكارت، فى رأيه، بيت فى فلسفته روحاً مغايرة للدين، ويجعل العقل منعزلاً فى نفسه، وليس فى حاجة إلى التعلم من السلف فيقيم الفردية التى تجعل الشخص أهلاً للحكم على الأشياء بنفسه. ولهذا فإن يوسف كرم ينظر إلى فلسفة ديكارت على أنها دستور الفكر الحديث[٦]. ثم يواصل السخرية من الفلاسفة الآخرين. فدلوك، بضاعته الفلسفية ضئيلة سطحية، وأسلوبه يبين كثيرا من السذاجة[٧]. وسبينوزا مذهبه ملىء بألفاظ توهم أن لها مدلولات وهى لا تدل على شىء[٨]. وهيوم فلسفته سفسطة لإقصاء الحقائق والجواهر عن الفلسفة[٩]. وثلاثية هيجل مغتصبة[١٠]. ومذهب التطور مرفوض لأنه سلاح ضد الدين والروحيات.

هذه النغمة من النقد الساخر هى النغمة السائدة عند يوسف كرم فى نقده للفلاسفة العصر الحديث باستثناء كانط. فبعد أن فصل القول فى مذهب كانط كان تعقيبه «هذا مذهب سام بلا ريب ولكن المقصد شىء وتبريره العقلى شىء آخر. فقد أخفقت محاولة كانط لإقامة الأخلاق». وسبب إخفاقه فى رأى يوسف كرم، مردود إلى أنه إذا كان الإنسان هو المشرع للقانون الخلقى، فهذا القانون لا يلزم الإرادة إلا إذا كان صادرا عن سلطة عليا هى الله. والله كسلطة عليا غير وارد فى فلسفة كانط وكان يجب أن يكون واردا، لأن القانون الخلقى صادر عنه، وهو لهذا قانون إلهى. وهذا القانون الإلهى هو فى الوقت نفسه قانون الطبيعة الإنسانية يدركه العقل فيها ويدركه أمراً إلهياً. وإذا كان الله من موضوعات الميتافزيقا، فالميتافزيقا إذن هى أساس الأخلاق بل الدين هو أساس الأخلاق، عند يوسف كرم. فقد انتهى كرم من تأليف كتابه عن «الأخلاق» عام ١٩٤٨ بعد عشر سنوات من القراءة والتأليف، ولكنه امتنع عن إرساله إلى المطبعة وأعاد كتابته. وفى عام ١٩٦٨ انهار المنزل الذى كان يضمه وضاعت «الأخلاق».

والسؤال إذن: ما هى الإشكالية التى واجهها يوسف كرم والتى دفعته إلى إعادة التأليف؟ أغلب الظن أن الإشكالية تكمن فى أن الأخلاق لابد أن تستند إلى الدين. ولكن الدين بمفهوم التوماوية الجديدة هو الدين المسيحى وليس أى دين آخر. فكيف يستقيم هذا مع الحوار الذى كان يجريه يوسف كرم فى ثنايا فلسفته بين التوماوية الجديدة والفلسفة الإسلامية؟

الهوامش :

(١) العقل والوجود، دار المعارف ١٩٥٦، ص٦٠. (٢) عاطف العراقى، يوسف كرم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٨٨، ص٣٧٢.

(٣) الطبيعة وما بعد الطبيعة، دار المعارف ١٩٥٩، ص١٣٧. (٤) تاريخ الفلسفة الأوروبية فى العصر الوسيط، دار الكاتب المصرى ١٩٤٦، ص ٥-٦.

(٥) تاريخ الفلسفة الحديثة، دار المعارف، ص٦، ٧. (٦) المرجع السابق، ص٨٤. (٧) المرجع السابق، ص١٢٨. (٨) المرجع السابق، ص١١٨.

(٩) المرجع السابق، ص١٧٢. (١٠) المرجع السابق، ص٣٧٦.

مجدى قناوى

الدلالة الأسطورية للبحر في أعمال محمد حسن القبانى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صار من المتفق عليه أنه عند مطالعتنا للعمل الفنى لا يمكننا أن نفصل الفنان عن العَالَمْ موضوع رؤيته، أو الوسط الحياتى الذى يعيش فيه والذى يظهر اثره بالضرورة منعكساً فى حالاته التعبيرية وحين يتراوح هذا الأثر بين الظهور الواضح والإيحاء المستتر، فإنه يدفعنا للرجوع إلى العلاقة التى تربط الفنان ببيئته المحيطة بدءاً من الخاص وحتى العام، من حيث شكل الوعى والانتباه والاستغراق والخيال والتوُجه والقصد.

وبينما تبدو أغلب الظواهر المرئية مألوفة لدى الكثير من الناس، إلاَّ أنها تمثل لدى الفنان مصدراً متجدداً دوماً من الإلهام، وذلك لقدرته الخاصة على الرؤية فيما يتعَدى التعرُف.

فى رواية «بالومار» للكاتب الإيطالى ا. كالفينو، يتأمل البطل بوعى شديد التركيز موجة من أمواج البحر محاولاً إدراكها واستيعابها، ونجد أنه يصعب عليه أن يصل إلى نتائج محدَدة فى فهم الظاهرة التى يعانيها لارتباطها بكل شئ حولها، ولاستحالة فصلها عن الكل، أو تثبيتها أو إدراكها فى ذاتها منفصلة عن وعيه.

لكننا نجد أن البحر عند محمد القباني ليس مجرد موضوعاً للفهم وليس حدوداً جغرافية أو مجرد ظاهرة طبيعة، البحر عنده هو الرحم الذى تتشكل داخله الرؤى وتنسج بين ثناياه الأساطير، هو المكان/ الزمان المتميز والخاص الذى يستدعى للذاكرة احلاماً عتيقة وصوراً منسيّة، هو الرائحة واللون والعبق والضوء والشفافية والايقاع والانسياب والتجدد والماوراء، هو امتداد له عمق معنوى غامض مثل عمقه المادى المثير للخيال والمشاعر والحنين.

إن مشكلة التعبير التشكيلى هنا ليست الانشغال بمحاكاة المرئيات باعتبارها معنى العمل الفنى، والصورة بهذا المعنى ليست مراة للحقيقة الخارجية بقدر ماهى مراة للحقيقة الباطنة، حتى وإن كان موضوعها تمثيل خالص. إن الفنان يقدم لنا معادلاً مرئياً لذلك المعنى الوجدانى الذى يمثله الموضوع بالنسبة إليه، وما يهمه من الطبيعة إنما هو ملك الجوانب الخفية المشحونة بالعاطفة أو ذلك البعد من الواقع الذى يستجيب إليه حدسه.

ولد محمد القباني وشب ووعى على شاطئ البحر بين نسّاجى الشباك وصانعى القوارب وبائعى الأسماك، وتفتحت عيناه على مرأى تلك المياه المتحركة ابداً، هذه الحركة الأزلية فى حالاتها بين السّحر والفجر والضحى والنهار والظهيرة والأصيل والغروب والظلمة وتباين الأزرق واللازوردى والرمادى والأخضروالزيتى والفيروزى والنيلى والسماوى والذهبى، وقد امتلأت ذاكرته بروائع الطحلب ورطوبة الحجر وعذرية الماء وهو وإن كان يدرك بشريته، إلاّ انه كان يشعر فى الوقت ذاته كما لو كان امتداداً لهذا الكيان الأسطورى الذى شكّل نوع الحياة التى يحياها البشر من حوله. وعلى مدى سنوات العمر، عاش إيقاع الأمواج واهتزاز القوارب ونسمات الريح وصرخات النوارس وجذب القمر وارتعاشات السمك وملوحة الهواء وحكايات الرجال وانتظار النسوة، امتزج ذلك كله داخل نفسه بنبضه وبحالات الفرح والأسى ومشاعر اليأس والرجاء وبحلم الفنان. فى الصحو كان البحر محيطاً بالحياة كلها، وفى الحلم يغوص الفنان فى أعماق المحيط الأولى.

يظهر مايبدو تصويراً للبحر فى مسطحات محمد القباني كلها، ولا يخلو عمل واحد من حضوره فى الخلفية أو على الأصّح فى كونه المسرح الذى تتجسّد عليه الملهاة أو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الملساة او «الحكاية» التى تمثل منطلقاً تعبيرياً لدى الفنان عند شروعه فى العمل، وتدريجياً فى صياغته حين تتحول الأشياء والعناصر إلى رموز يحتل كل منها مكانه على المسطح (الذى يظلّ الشعور بالفضاء فيه هو المحور الأساسى الفعال) وهى رموز تتشكل محملة بدلالات ومعان وإحالات لا يمكن ترجمتها إلى كلمات وألفاظ لكنها تعاين وتحدس وتستدعى للذاكرة حالات شعورية يختلط فيها الماضى بالحاضر والحلم باليقظة.

محمد القبانى فنان اكتسب خلال دراسته المهارات الأدائية اللازمة لحرفة المصوّر، وهو يوظفها باقتدار بحيث لا تطغى ويتحول العمل إلى مجرد خبرة تقنية، ذلك كى يحافظ على الروح المنتشرة عبر السطح التصويرى فى سكونية بعيدة عن الصخب والانفعال، تتشكّل فى فعل النسيج اللونى الصامت للبقعة والعلامة والخط ونحن نراه حينما يسترسل فى بناء تلك الأسطح الغارقة فى الضوء والمجدولة بتلك المتاهات الشكلية التى توحى بتعدّد المعنى، أكثر مما تحمله تلك القراءات المباشرة أحادية الدلالة.

ينسج لنا محمد القبانى تلك المسطحات الزرقاء وهو منغمس فى الماء بروحه كما لو كان يصبو إلى تطهر أشد عمقاً، وتبدو نبذات اللون ودرجاته المتنوعة داخل الزرقة نفسها وهى تتراكب فوق بعضها لتوحى بتلك الكثافة الشعورية أو ذلك الدفق الوجدانى، بعيداً عن القراءة الظاهرة أو المستترة للموضوع، وتتشكل بنية العمل من هذا الأداء المتناسق والمتوافق... هذا الإيقاع من الشهيق والزفير المتنامى تارة والمتلاشى تارة أخرى.

لا يطرح محمد القبانى قضايا فكرية ولا يثير مشكلات تشكيلية، وإنما يصوّر ببساطة خالصة أقرب إلى الطبيعية غير المفتعلة، ذلك الفيض العاطفى الذى يعيش مغموراً فيه، ذلك البحر الذى نظره الأسكندر المقدونى وعشقه، ثم شرع فى بناء مدينته الجميلة التى انصهر فيها الفكر القادم من الشرق والغرب لتنشأ الفلسفة والعلم والحكمة والفن، ولتصبح منارة للعالم القديم. وإذا كانت الحضارة قد ولدت فى مصرنا الأم، فإن الثقافات المختلفة التى تنوعت على شطآن البحر المتوسط قد تجمعت فى الإسكندرية تاركة إرثا فكرياً هائلاً لم يندثر، وإن كانت التحولات وتقنيات «التقدم» قد طمست ملامحه وشوهته، ونحن نستشعر فى أعمال محمد القبانى ذلك العبق الأسطورى وهو ينتشر بين العلامات والخطوط وفى ثنايا الألوان، ليردّنا إلى أصول عتيقة مضببة نعرف أنها هناك دون أن نتمكن من إدراكها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نبيل فرج

طه حسين (١٨٨٩ ـ ١٩٧٣)

وثيقة أدبية نادرة

كلمة طه حسين

فى حفل تتويج ملك إنجلترا ١٩٣٦

فى السادس والعشرين من هذا الشهر، تحل الذكرى الواحدة والعشرون لرحيل رائد التنوير وعميد الأدب العربى طه حسين (١٨٨٩ ـ ١٩٧٣)، وفى هذه المناسبة نقدم إلى القراء كلمة مخطوطة لم تنشر من قبل للرائد الكبير.

فى سنة ١٩٣٦، وهى السنة التى عقدت فيها معاهدة التحالف والصداقة بين مصر وإنجلترا، دعى **طه حسين**، بصفته الشخصية، لحفل تتويج ملك إنجلترا، وألقى هذه الكلمة التى لا يحمل مخطوطها الأصلى تاريخ كتابته.

ولهذا فمن المحتمل أن يكون التاريخ هو ٢٠ يناير ١٩٣٦، الذى أقيم فيه حفل تتويج الملك **إدوار الثامن**، صاحب أعظم قصة حب فى القرن العشرين، فقد ضحى بعرشه ليتزوج امرأة أمريكية مطلقة تدعى **واليس سيمبسون**.

ويمكن أيضا أن يكون التاريخ هو ١١ ديسمبر ١٩٣٦، الذى أقيم فيه حفل تتويج الملك **جورج السادس**، الذى خلف **إدوار الثامن**، وظل جالسا على العرش حتى سنة ١٩٥٢.

وسواء كانت المناسبة تتويج **إدوار الثامن** أو **جورج السادس**، فإن ما يهمنا هو حديث **طه حسين**، الذى تناول فيه الأدب الإنجليزى والشخصية الإنجليزية، فى سياق حديثه عن الدور الذى لعبه، مشيراً إلى تأثيرهم فى الثقافة الفرنسية، التى استمد منها **طه حسين** معارفه الموسوعية.

وتؤكد هذه الكلمة أن **طه حسين** كان يعتبر الثقافة فوق السياسة، يتلقاها من جميع مصادرها، ويدعو إلى دراسة لغاتها القديمة والحديثة، الشرقية والغربية، دون تحيز إلا للمعانى الإنسانية وحدها، وللإبداع الرفيع فقط.

وليست هذه هى المرة الوحيدة التى يتحدث فيها **طه حسين** عن الأدب الإنجليزى. ففى عام ١٩٤١ ألقى فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجمعية الجغرافية الملكية محاضرة طويلة بالغة العمق عن هذا الأدب، نظمها الاتحاد المصرى الإنجليزى تحت عنوان «الثقافة الإنجليزية وأثرها فى تقدم العالم»، ذكر فيها من أسماء أدباء إنجلترا **شيكسبير** الذى يستحوذ على كل من يقراه، و**ميلتون** صاحب «**الفردوس المفقود**»، ومن العلماء **فرانسيس بيكون**.

وتضم مجلة «**الكاتب المصرى**» التى رأس **طه حسين** تحريرها فى منتصف الأربعينيات أكثر من مقال عن الأدب الإنجليزى، بقلم **طه حسين** نفسه وغيره من الكتاب، لعل أهمها ما نشر فى العدد الأول (اكتوبر ١٩٤٥)، عن «الحرب والجامعات فى بريطانيا» لسليمان **حزين**، و «بريطانيا العظمى والشرق الأدنى» لـ**طه حسين**.

وفى افتتاحية العدد نفسه تنويه باحتفال المجلة بالثقافات المختلفة، وبحرصها على فتح الأبواب على مصاريعها للتيارات الأدبية والثقافية من أى جهة أتت، وفى أى لغة كانت، إيمانا منها بأنه لا يمكن للحياة العقلية فى أى مكان أن تعطى وتؤثر إلا إذا أخذت وتأثرت.

ومن الواضح أن اهتمام **طه حسين** بهذه الثقافات الأجنبية كان يمضى متزامنا مع غاية تحقيق الاستقلال الوطنى الكامل للبلاد العربية، الذى تخلى فيه بريطانيا بين أمم الشرق العربى وبين حقوقها المشروعة، بحيث تتمكن هذه الدول من العمل مع الأمم الغربية على ترقية الحضارة الإنسانية.

وهذا هو نص حديث **طه حسين**:

«سيداتى وسادتى

غيرى من الذين يعرفون إنجلترا حق المعرفة أجدر منى بان يتحدثوا إليكم هذه الليلة بمناسبة حفلة التتويج.

ولكنى مع ذلك أحمد الظروف السعيدة التى أتاحت لى أن ألقى إليكم هذا الحديث، لأنها أتاحت لى فرصة حسنة ملائمة كل الملائمة ببعدها عن السياسة ومشكلاتها، لأعلن فى صراحة وصدق وإخلاص إعجابى بهذا الشعب الإنجليزى العظيم، ولأدعو فى صراحة وصدق وإخلاص إلى إكباره والإعجاب به.

وأكاد أعتقد أن قليلا من الناس هنا يُكبر هذا الشعب الإنجليزى كما أُكبره ويعجب به كما أعجب به ويغتبط بتحيته كما اغتبط بتحيته، فى هذه الفرصة السعيدة، فرصة التتويج.

وأنا حين أعجب بالشعب الإنجليزى وأدعو إلى الإعجاب به لا أفكر فى ضخامة قوته واتساع سلطانه، وإنما أفكر فى نفعه للإنسانية وهدايته للأمم وإعانته على التطور الصالح للشعوب.

أفكر فى حياته القومية التى كانت منذ عهد بعيد، ومازالت إلى الآن، ويظهر أنها ستظل دائما، مصدر نفع وفائدة للذين يريدون أن يعتبروا بحياة الأمم وينتفعوا بما تلقى عليهم من درس.

ولست احدثكم بجديد، ولا اريد ان احدثكم بجديد، حين اذكر ان الشعب الإنجليزى هو الذى اهدى الحياة الحرة الديمقراطية إلى شعوب الأرض.

بل لست احدثكم بجديد إذا قلت إن من الحق علينا ان نتدبر حياة هذا الشعب فى بلاده، ونحلل اخلاقه وخصاله التى كانت مصدر عظمته ورقيه، والتى جعلته دائما شعبا يقتدى به ويحتذى على مثاله.

فهذا كلام معاد قد قاله الكتاب والأدباء والفلاسفة منذ عصور بعيدة، فإذا اعدناه الآن فإنما نعيده لأن الشعب الإنجليزى مازال كما كان مصدر نفع وهداية وإرشاد.

اقول هذا وانا اذكر تاثير فولتير بهذه الاعوام التى اقامها فى إنجلترا، ورجوعه إلى وطنه برسائله الفلسفية التى فتحت للعقل الفرنسى باب الإصلاح الديمقراطى، ومهدت للثورة الفرنسية احسن تمهيد واقومه، لانها عرضت على الفرنسيين حب الإنجليز للحرية، وحرصهم عليها، وحسن فهمهم لها وانتفاعهم بها.

واقول هذا وانا اذكر ما كتبه مونتسكيو عن خصائص الإنجليز فى «روح القوانين»، واقوله وانا اذكر هذه المدة المؤثرة الرائعة التى قضاها جان جاك روسو فى بلاد الإنجليز.

ثم اقول هذا وانا اذكر اشياء كثيرة كتبها الفلاسفة والادباء فى امم مختلفة عن هذا الشعب العظيم، فكان ما كتبوه بعيد الأثر جدا فى حياة امهم وإصلاح اوطانهم.

وهذا الحديث القصير لا يتسع للإطالة فى تفصيل ما كتب الكتاب وإحصاء ما كان لكتابتهم من اثر. ولكن الشىء الذى ليس فيه شك هو ان هذه الجزر الإنجليزية كانت دائما مصدر تفكير خصب منتج للذين زاروها من الفلاسفة والمفكرين.

ولست فى حاجة إلى ان ابعد فى البحث واسال الكتاب والمفكرين الذى كتبوا عن بلاد الإنجليز، فكلنا يستطيع ان ينظر الآن إلى إنجلترا ويعجب إلى غير حد بهذا الثبات المدهش الذى تستقبل به الخطوب والكوارث مهما تعظم، وهى واثقة بنفسها مطمئنة إلى فوزها اخر الأمر، مبتسمة هذه الابتسامة الهادئة التى تصور اجمل تصوير وابدعه هذه السخرية الإنجليزية التى لا نظير لها فى امة اخرى من الأمم.

الم تروا إلى كارثة الحرب الكبرى التى مادت لها الأرض، واضطرب لها العالم، وتغير لها نظام الحياة فى اكثر الشعوب الأوروبية التى اشتركت فى الحرب والتى لم تشترك فيها، كيف تلقاها هذا الشعب الإنجليزى العظيم بشجاعته المطمئنة الهادئة، فاحتمل الامها صابرا امنا، وجنى ثمراتها فى غير اشر ولا بطر، واحتفظ بعد ذلك بحياته ونظمه وتقاليده لم يغير منها شيئا كان شيئا فى الدنيا لم يتغير.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

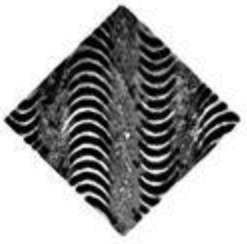
إن ايسر التحليل للخلق الإنجليزى ينتهى بنا إلى السبب الذى جعل عظمة هذا الشعب حقيقة واقعة مستمرة.

فالإنجليز يمتازون من بين الأمم الغربية بانهم يجمعون بين المحافظة والتجديد. فهم محافظون إلى اقصى حدود المحافظة على قديمهم وتقاليدهم. واوضح دليل على ذلك هذه الحفلات التى اقيمت اليوم لتتويج الملك الإمبراطور. وهم مجددون لا تسبقهم إلى التجديد أمة معاصرة.

هم فى مقدمة الأمم المتحضرة يستمتعون بثمرات الحضارة الحديثة إلى ابعد حد. لا يُسبقون فى البر ولا فى البحر ولا فى الهواء. ولا يُسبقون فى اى مظهر من مظاهر الرقى المادى والعقلى. فقدرتهم على الجمع بين المحافظة الشديدة والتجديد الشديد هى التى تجعلهم شعبا عظيما وتجعل شخصيتهم اقوى شخصية فى الارض. لا يهملون من تراثهم شيئا ولا يرفضون من نتائج الحضارة شيئا. فهم ينتفعون بالقديم والجديد على السواء. ويخيل إلى أن احسن تحية نستطيع ان نهديها إلى الإنجليز فى هذا اليوم السعيد فنرضيهم ونسرهم، هى أن نراهم كما هم وان ننتفع بهذا الدرس البليغ الذى يلقونه على الأمم والشعوب فنحتفظ بقديمنا كما يحتفظون بقديمهم، وننتفع بالحضارة الحديثة كما ينتفعون بها، فنحتفظ بشخصيتنا كما يحتفظون بشخصيتهم.

وأى تحية تسر الإنجليز وترضيهم احسن من ان نقول لهم إنهم اساتذة الشعوب فى الاحتفاظ بالشخصية والانتصار على الاحداث والخطوب».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



فراديسُ أيائلُ وعَساكر

أكتفي بكلامٍ مَريرٍ
بسنبلةٍ واجفه
أكتفي بغصونٍ كسيره
أقولُ سيرحلُ هذا الفضاءُ الخَشَبْ
أكتفي مَرّةً بالحِساء وأُخرى بماء العِنَبْ
أكتفي مَرّةً بالرجاء لعلّ صدى العاصفه
يَتأرجحُ بيني وبَينَ السكونْ
أكتفي بصرير الظلام
أقول قريبا قريبا سيأتي
ويَغسلُ وجهي نَثيثُ الندى
أكتفي بالمزاريبِ والذكريات،
بأحجار رابية بالخريف كساءٌ يَصيرُ
بأفعى تَلَمّظُ خَلْفَ ضلوعي أقُولُ
لعلّ (النزيهةَ) في الحلْم تَأتي فتأتي

أكتفى فى انْبجاسِ الفُصول بَتأْتَاة الذاكره
بانْخطاف النجوم وهَفْهَفةِ النَّبْضِ والهَمْسِ واللَّمْسِ والحَرَكه
بالذى لا يَجىءُ لقَسْوَته
أكتفى، وأنا أَتَباهى بجَنْحِ الغُراب،
بشىءٍ يُبارك لى خُطْواتى،
ويُهيل على حَسْرتى جَبَلا من تُراب
أكتفى بالذى قاله الصَّبِيَّةُ المَارقونَ،
المجانينُ والفقراءُ النَبيّونَ والكهَنه
أكتفى بالذى لا يَجىءُ لوحشته
(هُم يَنْبثقوْن/ بمداد فَجيعَته)
أكتفى بالفراديس فى مَهْدها
بأيائلَ تَلثغُ باللَّهَبِ
وعساكرَ ماكرةٍ تَتَضاءلُ دونَ هواده
وماضٍ يَصِىء
أكتفى بالندى يَلسعُ الطيرُ ميسَمَهُ
أكتفى حينما الحُلْمُ يَنْقرُ لَيْلى بمِنْقارِهِ
أو يَبوحُ بأنَّ البدايةَ أقْسى
وأنَّ الشتاءَ صَفيرُ حَجَرْ
أكتفى بعصا جَدَّتى والفناء، بإبريقِ شاىٍ وَجَرَّةِ ماءْ
بعباءةِ أُمّى وسبْحةِ جارىَ والسعَفِ المُحْتمىِ بضلوعِ القتيلْ
أكتفى بالقليلِ الكثيرْ
غيرَ أنّىَ لاأَرْتَضى فى النهايةِ شيئًا،
سوى عُنُقِ المستحيل

وارسو ١٩٩٣

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحزن فى المقاطع

● احضر فورا

وانتفضت تنفيذا لنص البرقية الشهيرة، ثم انتفضت وأنا أنزل من القطار ، لكن الذى لم يطف فى بالى أن أجده مقتولا ، أن أجد أبى مقتولا ، قادونى ـ فور وصولى ـ فى صمت باك ـ فى ظلام ادغال مستنقعات ـ وسط عتمة روائح خبيثة ـ بين ارتعاشات تخرق بطن الغيب وتمسح به الأرض ، قادونى إلى كومة بوص ، وظل الدخان يتصاعد فى احترلق له صوت من بين نبات ذيل القط ، ويتراقص حول بقع الضوء الطينية الكابية.

ضغطت القبيلة ـ فى انتحاب خشن ـ على رقبتى ، فانغمست عيونى فى المنظر : كانت قطعة من اللحم الضخم المهترىء تتوسط كومة البوص ، قطعة من اللحم المدمم العارى ، جذع أبى ، بدون أبى ، واشتد النواح وتقلصت عروقى ، وتحشرج الحزن بين ضلوعى ، لم استطع المقاومة فتهاويت ، حملونى فوق الأكتاف وأعادونى إلى منزل القبيلة ، وارونى فى ركن فوق دكّة جدى ، ظللت ميتًا أتسمع همهمات القبيلة تنهمر وعيداً بالانتقام ، وفى اليوم الثالث همست فى حزن : أود أن أعود إلى عملى ، لاكوا اقتراحى فترة ومضغوه جيداً ثم تجشأوا كمداً بالموافقة .

صبيحة الحزن الرابع استقبلتنى شقتى مغبّرة مردومة بالتراب الناعم ، ارتميت وقتاً على فراشى ثم لجأت إلى الشارع ، اضطربت قليلا ثم اتصلت تليفونيا بعشيقتى، عاتبتها لأنها خلفت موعدين متتاليين فأرضتنى بكلمات رقيقة ، حاولت ـ هى ـ أن تعرف سبب ارتباكى لكنى لم أفصح ، أثرت فيها كامن الرغبة فوافقت أن تحضر وإن كانت سوف تتأخر ، فور ذلك بدأت أعد العدة كى أرتكب مع حبيبتى عشاء حزينا ، كبدة مشوية ـ طحينة ـ بيرة . نظفّت مترين من الشقة ورصصت المسائل و تناولت قرصا منشّطاً وتفاديت ترتيب أوراق وواريت الاسطوانات جانبا ، واغتسلت ثم لم ألبث أن نمت .

استيقظت بعد أقل من ألف عام فهالنى أن الشمس لا تزال تداور غرفتى ، ظللت أدور حول الأكل المغطى بفوطة بيضاء ، ولازمنى الحزن ونظرت مرتين إلى ساحة الأكل فاشتعل ذيل القط دخانا خانقاً ،، وتلوى بدن أبى فى البقدونس فازدادت رغبتى فى النحيب ، أوقفت النحيب وانتصبت آذانى متتبعة وقع خطوات على السلم ، لكن عشيقتى ماحضرت ، لففت من جديد حول المائدة الصغيرة ومسحت دموعى ، لكن حبيبتى ما حضرت ، جمعت جسدى من بين الفيافى الدموية وركنت إلى مقعد ، ماحضرت ، لجأت إلى الفراش وانزويت متقلبا ، ما حضرت ، تغطيت وألقيت الغطاء جانبا فظلت الأدخنة المنبعثة شياطا من أمعاء أبى تمخر فى أنفى ، لكن عشيقتى ... استويت على الفراش جالساً وقررت أن استعيد حبيبتى، كنت أيقنت فى الأيام الأخيرة أن احتمالات جفوة الهجر بدأت تكمن فى عيونها ، كيف يتسنى لى أن أكون ـ هذه المرة ـ هاجراً ؟ وتحركت فى المكان المغبر ثم اشعلت سيجارتين ، لن أقع فى مأزق المهجور مرة أخرى ، أن أهجرها ، وأن أصب على فؤادها نار اللوعة ، وعدت فجلست على طرف الفراش ، وظل ظهر أبى المدمم مشتعلاً ، مزقوه ، أين يتسنى لهم أن يجدوا الأشلاء ، وسقطت السيجارة فى حجرى، إننى فى حاجة ضاغطة إليها ، أن أضع رأسى على بطنها ، أن استحلب ثديها ، أن أمعن طويلا فى وجهها ، أن أطاردها فى غرفة النوم حتى تنفلت إلى مروج ذيل القط ، أتابعها ، أطاردها ، أحتويها من بين الأدخنة والدم والشياط ، وأعيدها، هنا ، على هذا الفراش ، كى أقتلها ، فأحسست برغبة مرهقة فى النوم .

كان الدق على الباب ثقيلا ومظلماً وغائراً فى الكهوف ، أضأت ، وفتحت ، وجدت عامل البرقيات وقد تهدل فمه حرجا ـ أو ضيقا ، ناولنى البرقية ، وجدنا الكتف اليمنى والقدم اليسرى ، ظل عامل البرقيات

واقفا، أغلقت الباب ، وتلمست الطريق إلى الفراش، اكتشفت ـ بعد إغراقي في الطين ـ أن النور لا يزال مضاء ، أن أقتلها ، أن أحرق قلبها أولا ثم اقتلها ، آه لو جاءت الآن ، وتدفقت الرغبة سائلاً منسابا في كياني .

● عثرنا على الكوع والأنف

كانت البرقية ملقاة أسفل باب المدخل ، تمنيت لو أن حبيبتي تحضر الآن ، لابد من الذهاب إلى العمل، كنت مرهقاً وأنا أسحب بدني من الحقول الشرسة ، قال رئيسي في العمل أنه يمكن لي أن أعود إلى المنزل كي استريح، بكيت فكرر لي عزاءه ، قدم لي الساعي برقيتين عزاء من أصدقاء بعيدين ، طويت البرقيات وتراجعت إلى الخلف ، قال رئيسي في العمل : لا إله إلا الله ، اجتاحتني ضجة ناحبة تحمل في أذرعها الطويلة المشاعل الطويلة لتقودني إلى البدن ، جذع أبي ، غلبتني الرغبة في قتل حبيبتي على الرغبة في معاشرتها ، وقفت في البهو ولم استطع تحريك جذعي لوجهة معينة ، أدهشني أن أتذكر صديقاً ماتت أمه في الصباح ، فدفنها في الظهيرة ، وذهب إلى السينما مع خليلته في المساء ، وغالبني ارتباك بالغ حينما فشلت في التأكد أن هذا حدث يقينا، لكني سرت هادئاً في الشارع ، كانت عشيقتي قد تعلقت في أذرع عدة أشخاص ، لكنها كانت ترتدي وجوها مغايرة ، هي المناورة المعهودة، لكنها ستحضر ، بأي وجه ستحضر ، وبأي سكين سأقتل ، وكان الغبار قد حط على مائدة الأسى الكئيبة .

● اليد اليمنى والركبة اليسرى

من خلال استشارة ماكرة لعانس جاءت ـ لتعزيتي ـ في رفقة صديق ، أنه يمكن استبدال السكين بالزرنيخ ، لكنها ـ بعد أن ربتت على كتفي عند الباب الخارجي ، أشارت أنه يمكن استبدال الزرنيخ بسم الفار ، بردت الكبدة المحمرة بالبقدونس وترسبت على الأطباق طبقة دهون ، هي المرة الرابعة ـ والقاسية ـ التي تتركني فيها الملعونة أمام مائدتي الباردة بارداً ، اجتاحني شوق غامر إليها فاستبردت، وجلست أنصت للموسيقى ، كان لابد للموسيقى أن تقوم بدورها منذ أمس أو أمس الأمس ، فتحت ملفا للبرقيات وأزلت بعض الغبار واستقبلت الجيران وتناولت قرصا من عقار ممنوع ، أن أقتلها بيدي أفضل ، وظهرت صفحة الحوادث وقد حملت الخبر ، الزرنيخ أفضل ، لكنها ما حضرت ، غيرت أكياس الوسائد وأطفأت

الأنوار وخفضت من الأنغام المنسابة . الزرنيخ أولا ثم الإجهاز عليها بهاتين اليدين . وظلت يداى مرتفعتين أمام جسدى . فاشتعلت فى الحجرة أبخرة خانقة حول الجذع المدمم . وظل رجال القبيلة يجهشون بالبكاء حول جسدى .

● الفخذ الأيسر كاملا

أصاب الفساد المائدة الصغيرة وظل الجذع ملقى بين نباتات ذيل البقدونس . كان الغصن الأخضر يرسم خطوطا فوق بدن الطاسة، ستدور فى الشوارع . أو تذهب إلى العمل . أو تلوذ بأحد المشارب . أو تفترس خيالاتك . أو تقرأ أشعارا . وبدا الوخم يترسب دهونا على صدرى . سمعاً وطاعة وعذرا يا مولاى . فقد جفت الثمار وخارت الجذوع وانهارت الأنغام . ولم يعد باقيا إلا كأس الليالى المدمرة . لم يكن عندى ثلج لكن زورى التهب متعة مع أولى قطرات الشراب الصعب . ظللت فترة ـ فى الظلام ـ استحضر وجوه اللاتى نمت معهن . ثم وجوه بعض الممثلات المرغوبات لى . ثم طقطق الظلام وبدأت وجوه القوم الذين يهيمنون تأتى متوالية . رئيسى فى العمل وقد امتطى حبيبتى . وزير أو اثنان وقد تشبثا بجسد حيوانى . بدأت استمتع بتنظيم الرؤى . أن أصف كل الوجوه التى ترسم حياتنا وتطل من الصحف والتليفزيون . بالزرنيخ أولا . لا . هذا بؤس خاص حتى فى التصور . لاحظت أن الوجوه التى وقفت صفا ـ كأنها فى حضرة مجلس نيابى ـ تعانى من ملامح مشتركة . لا أجيد قراءة الملامح لكنها ـ على أية حال تخلو من الذكاء . سم الفيران أهون فى الحصول عليه . داهمنى صوت مشاجرة وكمية من الألفاظ النابية . فاستيقظت فى اشمئناط وصممت أن أغادر الفراش . مددت ساقى بحثاً عن شىء أرتديه للذهاب إلى الحمام . فتحت عيونى ونظرت إلى الأرض فداهمنى جذع مدمم وشعلات ذيل الفأر وسم دم الحيض . كانت الموسيقى قد استيقظت قبلى وبدأت تخفت وتنسحب معتذرة، أن أقتلها فى بيتها وسط أمها وأبيها . المهم الفعل دون الأمنيات

● احضر فوراً

كل الأجزاء اكتملت

تركت عامل البرقيات واقفاً وأغلقت الباب، ماذا يريد هذا العامل الخالى من الذوق . هل هو فرح، لقد كان يمد لى يدا بالبرقية . ويدأ بإشارات الشكر . أحسست بتفتح فى مسام الفؤاد وأنا أجهز نفسى

للسفر ، إن اكتمال الأجزاء سوف يرفع عن الكاهل أعباء مرهقة ، لن يكون هناك قطار قبل ساعتين ، افتك بها أولا ثم أسافر لدفن أجزاء أبى ، تراقصت معها حول النار عاريين وتساقطنا أسفل ذيل القط مرهقين، قيل لحكيم ذات مساء : لماذا تصممون على تأثيم البشر؛ قال الحكيم محرجاً : ماذا ـ إذن ـ سنفعل ؟؟ ، وعاد فى نفس الأمسية ليمارس الذنوب الكبرى مع ابنتيه، وأثناء انهماك جدتى فى صلاتها ، غافلها كلب واختطف من المشنّة رغيفا ، قفزت جدتى من بين يدى الله وهرعت حول الكلب حتى أمسكته ، عضته فى أذنه ولعنت أبا أصحابه مستعيدة الرغيف ، وأبت لتكمل الصلاة، خبط الباب وأنا أرتدى قميص السفر ، وجدت عامل البرقيات ـ يفتح فمه ضاحكا ساخراً ، ناولنى البرقية

● الأجزاء ليست لأبيك

انتظر حتى نرسل لك

وخط من الزرنيخ وسم الفار والموسيقى والكبدة وحبيبتى والزهور ورئيسى فى العمل ، وقفوا أمامى وقد مدوا لى أيديهم بالعزاء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومددت لهم يدى مصافحاً وشاكراً

مضحكات كونية

الكلب والقمر

لا يعرف كائن من الكائنات القيمة الحقيقية لضوء القمر إلا الكلب. ورغم أن كلمة "كلب" لدى البشر يحيطها الكثير من الازدراء بل وقد تستخدم للسب رغم كل ما قدمته الكلاب للبشر من رعاية وخدمة وصحبة ومحبة على طول التاريخ، ورغم تعدد الأنواع من الكلاب واختلاف طبائعها وعلاقاتها مع أفراد البشر فإن هناك فى نفوسهم معنى من معانى الاستهانة وتقليل الشأن مترسباً حتى أنهم قد يشتمون بعضهم البعض الآخر بأن يصفوه بأنه كلب ولست فى معرض الدفاع عن الكلاب أو قص تاريخهم مع البشر كما أننى غير قادر على أن أصف مشاعرهم نحو الكلاب أو أحللها حتى أصل إلى الأصل فى هذه الاستهانة، وتقليل الشأن الذى يضمرونه للكلاب.

بل إننى أعتقد أن هذا ليس مهما حتى ولو كنت قادراً عليه فتغيير هذا الشعور أمر من أمور البشر عليهم هم أن يتناولوه وأن يتحملوا مسئوليته.

أريد فقط أن أقرر هذه الحقيقة التى أعرفها جيداً لأنها جزء من جسدى ومن بصرى وأنفى وهى أن ضوء القمر لا يعرفه أحد من الكائنات مثل الكلب لأن معرفته به هى غير كل معرفة أخرى مسجلة أو مكنونة مفصوح عنها أم خفية حتى على من يحب ويعيش فى ضوء القمر. وما أكثر الكائنات التى تعرف

وتعيش فى ضوء القمر. آلاف مؤلفة من الكائنات ومن الطبائع، من العقارب والحيات والضباع والذئاب إلى العشاق والعذارى الصغيرات والأرامل والثكالى والوحيدات حتى المياه فى البحر والمحيطات وحركات المد والجزر ودماء الحيض عند الإناث. كل هؤلاء يعرفون ضوء القمر على أنه خارج عنهم ساقط عليهم ينظرون له أو يتغافلون عنه، يحلمون فيه أو يقفون تحته ولكنهم لا يعرفونه فى جسدهم وحبالهم الصوتية وأنوفهم وعيونهم كما أعرفه أنا.. كلب من ملايين الكلاب. بل وكما أعرفه أنا الذى انفتحت لى هذه الصفحات تحت ضوء القمر لأسجل تفرد ما أعرفه دون أن يكون ممكنا لى، لا أن أستمر فى وصفه وتحليله ولا أن أضع يد أحد، أى كائن، آخر على سر ما أعرف وخصوصية القيمة التى لضوء القمر لدى.

إننى لا أعرف من الذى سمح أو أفسح لى هذا الوقت والمكان وما هى قيمة ما أسجله أو وضعه فى الزمن المقبل أو الماضى من شبكة العلاقات والأحداث التى جمعت بين القمر والكلاب، وهل هناك جمع بينهما أصيل يمكن أن يقاس عليه أو يرجع إليه لتوضيح هذه العلاقة إن من أسرار هذه العلاقة أنها تتجاوز نفسها لتصبح بذاتها ظاهرة كونية يمكن تسجيلها والحديث عنها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عندما بدأ القمر صعوده إلى السماء وقبل أن ينتصفها بدأ ضوءه يدعونى للخروج إليه والتطلع فيه وشم رائحة الزرقة الشفيفة التى يملأ بها الكون وتتسرب إلى كل مسام جسمى من الرأس والرقبة وأنيابى وحبالى الصوتية حتى أعضائى الجنسية ومخالب أقدامى ومحذاتها وما على البدن كله من شعر.

وعندما هبط ضوء القمر حتى أحسسته وشممته وسمعته فى تلك البقعة الخربة التى اقطنها مع سرب الكلاب من مختلف الألوان والأحجام والأعمار، تحرك فى مالا أعرفه وانتصب كل جزء فى جسمى من الأذان واللسان حتى الشعر والذيل وعضلات الفخذ والسيقان. كانت حركتى إلى الفضاء خارج الأسوار المكسرة وأكياس القمامة الملقاة على أرضنا المختارة التى نلجأ إليها كأنها غير إرادية أشد فيها وأجذب بقوة لا أستطيع تحديدها أو معرفة اتجاهها. خرجت إلى الخارج إلى أرض واسعة تخرج منها طرق كثيرة نصف مظلمة وعلى أطرافها بيوت وبيوت... وفراغ غريب من البشر وحيواتهم.

وعندما أصبح من الممكن لى أن أرى القمر كله وأن انفرد به وكأنما قد أصبح لى وحدى بدأت أحس أن ضوءه يجتمع على نفسه وأن ما ينشره على الأرض من زرقة قد تركز وكأنما أصبح مكانا يمكن الاتجاه إليه والتوصل إلى عنده وكان هذا الارتفاع الذى يعيش فيه القمر قد ضاق وهبط مقتربا من الأرض ومنى.. ومع حركة أخرى من القمر فى إصعاده الخفيف الصامت إلى وسط السماء انطلقت حبالى الصوتية وكأنها مأمورة أو محررة فجأة... وبدأ نباحى الذى ينطلق من أعماق جسمى ليخرج إلى الخارج وأسمعه وأحسه يتحرك وكأنه كائن خارجى يمتد إلى الأمام ويشد إلى الخلف ويصطرع مع الفراغ ليشقه أو ليعلو فيه ولكنه يجذب دائماً إلى الخلف وإلى الوراء وكأنما يريد أن يعود إلى داخلى من جديد. نباحى المتكرر له سمك ولون وفيه أسى وحزن كأنما يستنجد أو يعلن فقدانا لا حد له لشئ عزيز ثمين. نباحى أعرفه فى مواضع كثيرة، بعد الطرد أو هبوط العصا أو الطوبة أو رفسة الرجل من البشر، ولكن هذا نباح من نوع آخر ليس مثله نباح الشجار مع الكلاب الأخرى أو عويل الإناث وهى تلد أو تطلب الاقتراب منها.

القمر أنثى غريبة فى غير الموسم مليئة بالقوة على الجذب والنداء، ولا يمكن لى الإغضاء عنها أو الانشغال بشئ آخر غيرها. نباح. نباح متكرر متصاعد متغير الوقع والطول ولكنه دائماً هو هو فى تكرار لا يمكن إيقافه أو قطعه. فإذا ما بدأت الهث من التعب وانسرب اللعاب من فمى، انقطع لحظة ليبدأ من جديد مفروضا على لا أملك رده أو تغيير نغماته. إنه يقول شيئا، ويقول شيئاً واضحا لا أستطيع أن أنقله إلى معان أو كلمات لأنه مستبد متملك يشدنى دون رحمة أو توقف إلى هذا الضوء فى القرص المنير الذى مازال يصعد ببطء إلى منتصف السماء، حتى توقف وبدا كأنه يصمت دون أن أستطيع أنا أن أصمت أو أنصرف إلى شئ آخر، أو إلى هذا العدد الكبير الآخر من الكلاب الذى خرج من خرابتنا وبدأ يقترب منى ويتبعنى ويشاركنى النباح. وأصبح النباح مضطربا متداخلا يتوه فيه صوتى وتفردى فلا أميزه تماما ولا أريد أبداً أن أجعله يضيع وسط النباحات الأخرى، فأعلو به وأكرره وكأننى أستنجد بالقمر أن ينقذنى من أسر هذا الضوء الذى يحركنى للعدو والتوقف والنباح وتكرار النباح دون قدرة على الصمت أو الفهم، أو تلقى أية رسالة من القمر. فهو صامت مضئ يسقط ضوءه ويفرشه على الأرض

وأنا انبح على كل شئ، الأرض وما فوقها، والسماء، وما بينها وبين الأرض والقمر البعيد الصامت كما هو لا يتغير ولم يعد يتحرك.

واشتد النباح وتنوع من الكلاب العديدة التى خرجت ورائى أو وراء القمر وفتحت نوافذ البيوت القديمة، وخرجت منها أصوات البشر المألوفة لطرد الكلاب وسبهم وخرج أكثر من صبى بحجارة تلقى علينا وفتحت نافذة أخرى انطلقت منها رصاصة لا أدرى من أصابت منا ولكن النباح لم يتوقف وظل القمر صامتا دون أن يدرى أن هناك دماءً جرت على الأرض وامتزجت بضوئه البعيد الصامت، ودون أن يعرف هو أو الكلاب ماذا يريد كلا منهما من الآخر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى الأعداد القادمة من إبداع:

- الثقافة الإسرائيلية المعاصرة... ومستقبل الصراع
- نازك الملائكة: الشعر والشاعرة
- دراسة عن أحدث أجيال الشعر العراقى.
- مقال عن الشاعر «عبد اللطيف عبدالحليم»

حوار: انطوان دو جودمار
ترجمة واعداد حياة الشيمى

مع الكاتبة البنجلاديشية

تسليما نسرين
بعد نجاتها من بطش الأصوليين

«تسليما نسرين» كاتبة بنجلاديشية مستنيرة طيرت وكالات الأنباء أخبار تجربتها المرعبة بعد مطاردة الأصوليين لها ومطالبتهم بدمها، فى حين لم يكن لها ذنب إلا أنها حكمت عقلها فى كل القضايا التى نذرت نفسها للدفاع عنها، وعلى راسها قضية المرأة المسلمة فى بلادها؛ وما تعانيه من قمع وتنكيل فى ظل التعصب الدينى الأعمى والتزمت الغريب عن روح الإسلام.

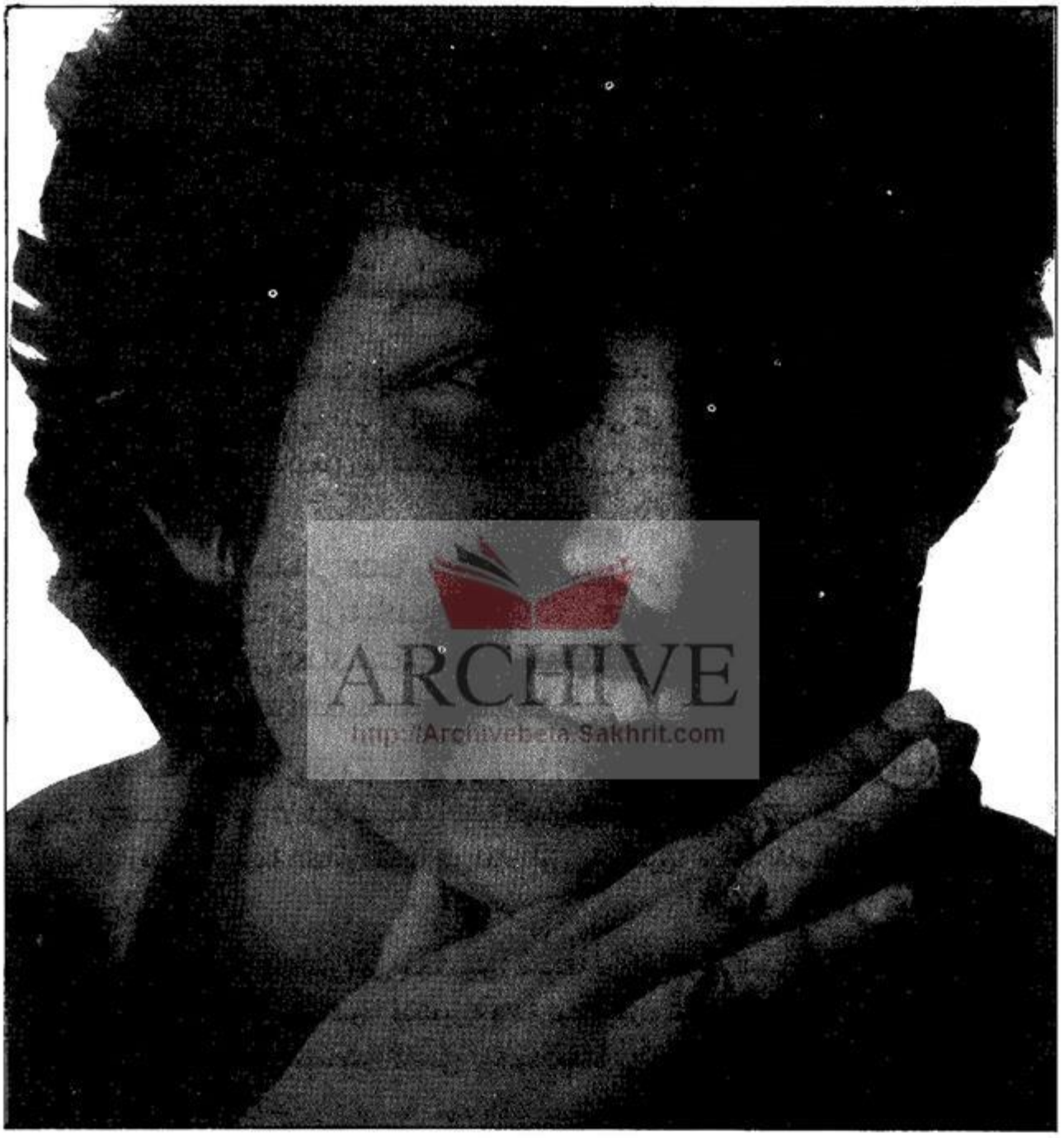
تحدثت تسليما - وهى شابة فى الثانية والثلاثين - من منفاها فى السويد، عن قسوة الظروف التى عاشتها خلال شهرين كاملين، ظلت تتنقل فيهما من غرفة مظلمة إلى أخرى حتى لا يبطش بها الأصوليون، دون أن تعرف الراحة، أو تجد من الطعام والشراب إلا أقل من الكفاف، خاصة بعد أن تخلى عنها الكثيرون ممن يؤثرون السلامة فلا يجدون من الشجاعة ما يقفون به فى وجه القوة الجاهلة العمياء، التى حكمت على تسليما بالموت، وأبت إلا أن تنفذ الحكم بأيديها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما سبب هذا السخط الأصولى العارم، فيعود إلى رواية (العار) التى نشرتها الكاتبة فى أعقاب الأحداث الطائفية التى تعرضت لها بنجلاديش بين الأغلبية المسلمة والأقلية الهندوسية، وكذلك إلى المقالات التى ضمها فيما بعد كتاب (أيتها النساء.. اظهرن)، وقد تمت ترجمة الكتابين حديثا إلى لغات أوروبية وأسيوية عديدة، خاصة بعد نجاح تسليما فى النجاة من حصار الأصوليين.

لقد هبت بعد صدور رواية (العار) فى بنجلاديش، عاصفة من المظاهرات الصاخبة التى نظمها الأصوليون وأزكوا لهيبها، فنجحوا فى أن يضموا إليها حشودا جماهيرية هائلة تهتف بموت تسليما، فاضطرت الحكومة إلى القبض عليها، وقدمت إلى المحاكمة فى الثالث من أغسطس الماضى، ولكنها تمكنت من الهرب إلى السويد بعد أن تم الإفراج عنها بكفالة؛ حيث تعيش الآن فى منفاها المؤقت.

وتصور رواية (العار) حياة عائلة هندوسية بنجلاديشية تعيش تحت ظروف يحكمها إرهاب الأصوليين المسلمين واضطهادهم للأقلية الهندوسية، ولأن الإرهاب لا يولد إلا نظيره، فقد انجرف بطل الرواية الهندوسى فى تيار التطرف والتطرف المقابل، متخليا عن تكوينه الثقافى العلمانى وقناعاته الفكرية، لينحدر إلى مهاوى (العار).



«أكتب التاريخ الأسود لبلادى»

تسليما نسرين

نص الحوار

■ ما الذى يمكن أن تخبرينا به عن فترة اختفائك فى بنجلاديش؟

ـ لقد اضطررت إلى تغيير مكان اختفائى عشر مرات خلال شهرين؛ فقد كان على أن أتحرك من مكان إلى الآخر فى سواد الليل، وكان كل من ساعد على اخفائى مرعوبا من البوليس والأصوليين. سمعتهم يقولون إن الأصوليين ثائرون ضدى، يصرخون فى الشوارع: اقتلوا تسليما! اقتلوها! كنت أقرأ أحيانا بعض الجرائد، إذ كان ذلك هو كل ما أستطيع فعله، فتنبهت إلى الموقف، وإلى كل صرخات الكراهية الموجهة لى، بل كنت أحيانا أسمعها، وإن لم أستطع أن أراها، لأننى كنت حيثما أذهب يخفوننى فى غرفة معتمة مغلقة أظل فيها دون أن أرى أحدا، بلا ضوء ولا عمل. وباستثناء من يخبئنى، لم يكن أحد يعلم بوجودى فى هذا المنزل، ولذا لم أكن أستطيع أن أخرج ولا أن أتسبب فى أية ضجة، وقد كان من يخفوننى يمدوننى بشىء من الطعام كلما استطاعوا، وإن كان ذلك مستحيلا فى أحيان كثيرة. ظللت ليالى طويلة جائعة وبلا نوم ولم أستطع رؤيتهم طوال هذه المدة، بل لم أنجح فى محادثتهم بالتليفون، فجميع تليفونات الأهل والأصدقاء ـ وحتى محامىّ ـ كانت مراقبة. وكان على أيضا أن أغير من مظهرى، فوضعت على سبيل التخفى نظارة على عينىّ.

■ كيف كانت تمر بك الأيام؟

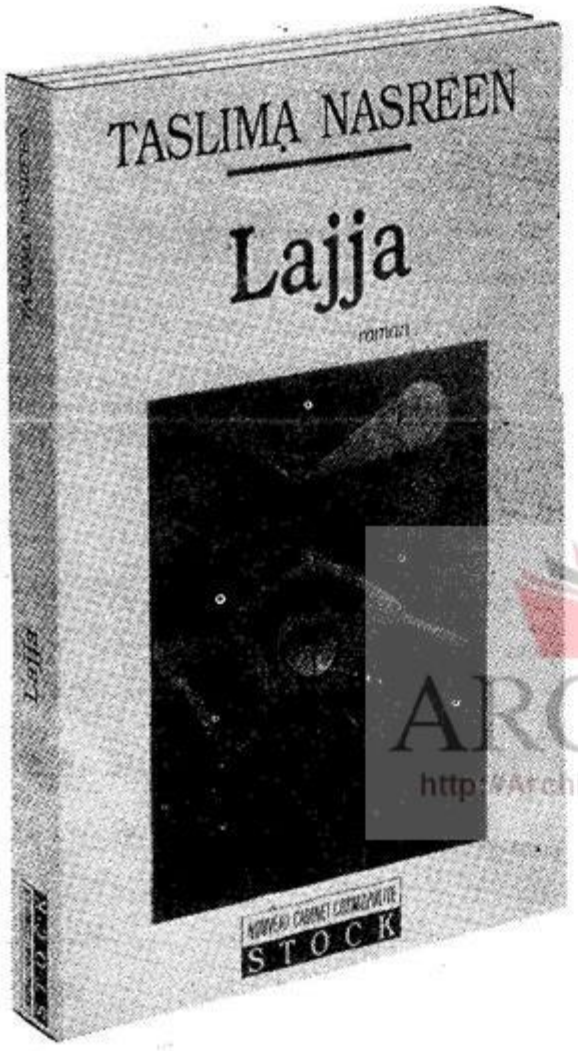
ـ لم يكن أى يوم فيها يشبه الآخر، ففى بعض الأيام كنت مكتئبة بلا أمل لى أو لوطنى، وفى أيام أخرى كنت أمتلىء بالأمل، خاصة عندما كنت أعلم أن التقدميين أو الكتاب فى البلاد الأخرى يساندوننى، مما كان يشجعنى على مواصلة الحياة ويدفعنى للكتابة ويزيح عنى كابوس الوحدة. غير أننى كنت محاطة معظم الوقت بظلامين: ظلام المخبأ، وظلام الأصوليين. فبلادى فى طريقها إلى الخراب، ومع أن الأصوليين ليس لهم سوى ٦٪ من مقاعد البرلمان، إلا أنهم يزدادون قوة يوما بعد يوم، فقد أنجحوا إضرابا عاما، وحشدوا فى مظاهراتهم مائتى ألف مواطن، وأفتوا ضدى من جديد، فقد أعلنوا أنهم سيطلقون مليون ثعبان سام فى شوارع دكا إذا لم أقتل؛ وهم يعلمون أن ذلك مستحيل، ولكنهم يملكون من النفوذ ما يمكنهم من هذا القول. وإذا لم يتحرك العلمانيون والتقدميون، فسوف تكون السلطة لهؤلاء الأصوليين.

■ لماذا قررت فى النهاية أن تمثلى أمام المحكمة؟

ـ كان هذا هو قرار المحامى الذى ترافع عنى، وقبلت هذا القرار لأنى لم أعد أمتلك المقدرة على الاستمرار فى المخبأ، فقد كانوا يبحثون عنى كى يقتلونى، بينما كان خوف الناس يتزايد من التستر علىّ، فأصبحت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى وضع لا يطاق. وإذا كنت لم اذهب من قبل إلى المحاكمة، فلأن السجن ايضا مكان غير آمن، فهناك ايضا اصوليون. وحتى ذهابى إلى المحاكمة كان مخاطرة، لأن الحكومة لم تتخذ اى إجراءات ضد من يرغبون فى قتلى، فواجهت احتمال القتل، الذى كان اهون على من الاستمرار مختبئة.



■ هل تعرضت عائلتك لأية مشكلات؟

ـ نعم .. واجهت مشكلات كبيرة، لقد فقد ابى زبائنه ـ كان يعمل طبيبا ـ واصدقاءه، وتخلى عن امى اقاربها، وفقدت اختى عملها لمجرد انها اختى، وكذلك واجه شقيقاى صعوبات ايضا، ولكنهم جميعا احتملوا وساعدونى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

■ لماذا وقع اختيارك على السويد؟

لأن نادى القلم دعانى، فتمنيت ان استرخى فى هدوء لعدة اشهر، بعد ان عانيت توترا مستمرا فى الفترة الأخيرة، وانا هنا استطيع ان آكل وانام واكتب واستعيد نفسى وذهنى.

■ بم تشعرين هنا؟

ـ لقد استطعت ان احضر معى بعض الموضوعات، ولكن للأسف لم استطع إحضار كتبى ولا جهاز الكمبيوتر الخاص بى، واحس باننى افتقد بشدة مكتبتى ومراجعى. ومع انى استطيع القراءة بالإنجليزية، إلا اننى افضل القراءة بالبنجلاديشية، ولكن ذلك صعب هنا؛ إن بنجلاديش عندى هى الحياة، ولكننى اضطررت إلى هذا الاختيار.

وانا اشعر هنا بالأمان، وأحب هذا البلد رغم اختلافه عن بلادى، فالناس هنا لديهم حرية التعبير، وهذا بالنسبة لى هو الأهم. أحب كثيرا هذه الغابات، أما الشتاء فسيكون تجربة جديدة لى، وأتمنى أيضا زيارة بلاد أخرى.

■ هل تفكرين فى العودة يوما ما إلى بنجلاديش؟

ـ نعم.. عندما تهدأ الأمور، فقرارى بتركها قد مزقنى، لكننى كنت محبطة، ولا أعرف الآن متى سأراها من جديد. إن ما يحدث هناك أمر محزن، فهم يحاولون إسكات كل الأصوات التقدمية؛ وهذا عار علينا، فواجبنا أن نحارب الأصوليين كما لم نحاربهم من قبل. لم أنتم أبدا إلى أى حزب سياسى، فالكتابة كانت وسيلتى للتواصل مع الناس مباشرة، وسوف أستمر فيها كما كنت.

إن الكثيرين الآن يخافون، فليست لديهم شجاعة مساندتى علناً؛ يقول طاغور فى إحدى قصائده التى أحبها كثير:

إذا لم يرغب أحد فى سرافقتك يجب أن تذهب وحدك

وهذا هو ما فعلته.

■ كتاب (العار) الذى ترجم أخيرا إلى الفرنسية يتعرض لأسرة هندوسية من بنجلادش، من ضحايا اضطهاد الأصوليين الإسلاميين، فما سبب هذا الاختيار؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ لاننى اكتب دائما من اجل الضعفاء والمجروحين والفقراء والنساء المضطهدات؛ وفى طفولتى عشت قريبة من الأوساط الهندوسية كانوا جيرانا لى، وكنت اعرفهم جيدا، وكنت اقتسم معهم افراحى واحزانى، عندما رايتهم يضطهدون بعد هدم احد المساجد فى الهند، شعرت بضرورة ملحة للكتابة عنهم انحيازاً للحقيقة وإسقاطا لاقنعة الاصوليين الإسلاميين.

■ لا يحتوى كتاب (العار) إلا على اشياء قليلة عن المراة.

ـ كتبت كثيراً عن قدر المراة، ولكن هذا لا يعنى اننى اكتب دائما عن النساء او من وجهة نظر النساء. لقد حاولت فى هذا الكتاب ان اروى كيفية تحول شاب علمانى وتقدمى نحو الطائفية الهندوسية بسبب ما يراه كل يوم من نمو واتساع للتناقضات الطائفية. فقد تحول إلى مجنون كالآخرين، يحرق كتبه، ويغتصب امراة، وعلى الرغم من انه لم يكن ابدأمن المترددين على المعبد؛ إلا انه لا يتردد فى الهجوم على المسجد عندما يهاجم الآخرون معبده. إن المجتمع ـ وكذلك النظام القائم ـ هو الذى حوله إلى طائفى، إذ لم يكن امامه ملاذ اخر.

إن رواية (العار) هى قصة هدم المجتمع العلمانى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

■ لقد مزجت فى (العار) بين السياق الخيالى والتوثيق، لماذا؟

اردت ان اكتب تاريخا اسود لبلادى، جمعت المعلومات من الجرائد المحلية والقومية، ذهبت إلى كل مكان، شاهدت التخريب والاضطهاد، قابلت الناس وتكلمت معهم، ولم يكن ذلك سهلا دائما، ولكى اجسد ذلك كله فى رواية، حاولت اكتشاف شكل جديد لا يكون بالضرورة بناءً روائيا خالصا؛ وهكذا جاءت محاولتى الاولى على هذا النحو الذى يمتزج فيه السياق الخيالى بالوقائع، لقد اردت ان اطلع قرائى على مدى اضطهاد الهندوس وحجم الفظائع التى واجهوها، فالمعلومات فى الصحف ناقصة لانها لا تقول كل شىء.

واتمنى ان يساعد كتابى كل قارىء يحمل قليلا من النزعة الطائفية على ان يتخلص منها، ليجد له وجهة نظر اكثر إنسانية. ويمكن ان نسمى هذا الشكل (رواية صحفية)، وفى بلادى يصبح هذا الشكل اكثر فاعلية وتاثيراً. يجب علينا ان نتصدى لطلائع الظلام.

لقد حققت رواية (العار) اعلى نسبة مبيعات، فقد طبع منها ستون الف نسخة، وعشرة اضعاف هذا الرقم فى بنجلاديش والهند عن طريق قراصنة النشر، بعد ان تم تحريمه.

■ من هو جمهورك؟

ـ اغلبية قرائى من الشباب خاصة المرحلة المتوسطة، ممن يدرسون ومن للتقدميين، واغلبهم ايضا من النساء، وكثيرات منهن لم يقران كتبا من قبل، لكنهن قران كتابى.

■ ما الذى تتمنينه الآن ؟

اتمنى ان يتصدى التقدميون للاصوليين قبل ان ينجحوا فى إسكاتهم إلى الابد، وقبل ان ينجحوا فى تغيير الدستور ليعودوا بمجتمعنا إلى العصور الوسطى. إن من يريدون إحلال القوانين الدينية محل القانون الحديث، لا يريدون التقدم ولا الحرية، فمع القانون الدينى لن يكون هناك ابداً تقدم ولا حرية تعبير.

اتمنى ان تستيقظ بلادى وتدافع عن الديمقراطية، ويجب تحريم الاحزاب السياسية المؤسسة على افكار دينية.

■ هل ستكتبين قصة حياتك فى المخبا ؟

ـ نعم.. فعلى الرغم من ان الجرائد لا تصلنى الآن، إلا ان التجربة التى عشتها فى المخبا محفورة فى ذاكرتى لا تزال. ولن اندم ابداً على ما فعلت او كتبت، فانا لم اقم قط باية مصالحة مع الاصوليين او مع الحكومة. واكتب دائماً ضد الظلم واللامساواة. وكنت اعلم ان مجرد قول الحقيقة يخلق الاعداء، لذلك لم افاجا.

■ هل لديك مشاريع اخرى ؟

ـ بدات فى كتابة قصة عن الفتيات المسلمات تنطلق من وصف واقعى للمجتمع الإسلامى. لقد ولدت فى اسرة مسلمة، وإن لم يكن بها احد متدين سوى والدتى، وقد استطعت ان اكون شاهدة على الكثير: (الاحكام المسبقة ـ التطير ـ عدم المساواة) وسواء فى الطفولة او فى سن البلوغ، لم يكن لدى اى حق من الحقوق التى يتمتع بها شقيقاى، ولم يفهم احد اننى لست مجرد فتاة، وإنما ايضا إنسان. لقد رايت كيف ان القانون الدينى يظلم المراة، وهذا ما اوحى لى بموضوع للكتابة.

لا توجد حكاية واحدة صنعت منى ثائرة، فكل شىء هو الذى جعلنى كذلك.

مهرجان المسرح التجريبى فى دورته السادسة

فى دورته السادسة قدم المهرجان الدولى للمسرح التجريبى فى الفترة من ١ - ١١ سبتمبر الماضى حوالى خمسين عرضا مسرحيا لاكثر من إحدى وثلاثين دولة عربية وأجنبية بالاشتراك مع مصر. أما الندوات فدارت حول ثلاثة محاور عن المأثور الشعبى والتجريب المسرحى، والتجريب المسرحى على أساليب السرد الشعبى، وضبط العلاقة بين معملية التجريب المسرحى وجماهيرية المأثور الشعبى، كما قدفت خمس محاضرات حول "مسرح الكابوكى والكلاسيكيات الغربية لخلق مسرح كابوكى أمريكى القاها المحاضر اليابانى (شوزو ساتو) وهو أحد المكرمين فى المهرجان، ثم "المسرح والمستقبل" القتْها الناقدة الأمريكية كاثلين م.توسكو، لتتلوها فى يوم آخر محاضرة بعنوان "ما بعد الحداثة فى المسرح" القاها الناقد الإنجليزى جون ألسم، ثم ثلاث محاضرات على التوالى: "التجريب - معنى المصطلح وتشريحه" ثم "المخرج المفسر والسينوغراف - أساس التجريب المسرحى" وكانت المحاضرة الأخيرة " الممثل عنصر جوهرى من عناصر التجريب المسرحى المعاصر"للباحثة والناقدة المسرحية البولندية باربرا لاسوتسكا.

افضل عرض لجنة التحكيم «الأرجنتين»

ARCHIVE
http://Archive.akhrit.com

أما قائمة إصدارات المهرجان لهذا العام فهى على الوجه التالى: "المسرح المتحرر" و"المسرح المعاصر"، و "الارتجال والمسرح" و "موت المؤلف المسرحى" الجزء الثانى"، " مسرح الموت عند كانتور"، و "الأرنبال فى الدراما"، و "يانيس كوكوس والسينوجرافيا والرفقة النبيلة"، ثم "مسرح الصور"، و "قراءة المسرح"، و "ثلاث مسرحيات لأرابال"، و "سحرة المسرح" و "ثلاث مسرحيات لفولكر براون".

واحتفل المهرجان بالمكرمين من رجالات المسرح المعاصرين وفى مقدمتهم الكاتب المسرحى والمخرج السينمائى أرابال، ومن مصر الفنانة القديرة سميحة أيوب، والناقد المسرحى الكبير فؤاد دوارة ومن سوريا المخرج المسرحى المرحوم فواز الساجر، والكاتب المسرحي الألمانى فولكر براون، والممثل والمخرج والكاتب المسرحى الكولومبى: أنريك بوينا بنتورا، والكاتب المسرحى التونسى عزالدين المدنى، والمخرج المسرحى اليابانى شوزو ساتو، والممثل والمخرج المسرحى البولندى أنجى جيمبنسكى.

هذه الإحصائية تعد مدخلا ضروريا لتقييم إنجازات المهرجان الدولى إجمالا، لأن الناقد لا يستطيع ان يقدم تقييما تفصيليا لعروض المهرجان جميعها وإنجازاته كلها فى متابعة واحدة، وإن كنا نستطيع التركيز على الخطوط العريضة، وطرح الأسئلة التى تضع لنفسها إجاباتها: فهل استطاع هذا المهرجان الدولى الذى تقيمه مصر للعام السادس على التوالى أن يستجيب للحاجة الضرورية لجماهيره فى وجود المسرح كظاهرة مسرحية؟ أكان بمقدور هذا المهرجان أن يقترح حلولا أو يضع تصورات أكثر وضوحا لمصطلح التجريب المسرحى الذى ما يزال يكتنفه الغموض؟ ثم فى نهاية الأمر: أيمكن لهذا التظاهرة المسرحية أن يفيد منها شباب المسرحيين: ممثلين - مخرجين - كتاب دراما - سينوغراف من أجل تعميق رؤاهم المسرحية وإثرائها؟

الاجابة عن هذه التساؤلات وغيرها محاولة غير مأمونة العواقب فور انتهاء المهرجان دون التريث والتفكير الهادئ فيما شاهدناه.

إن هذا المهرجان كغيره فى السنوات الماضية يؤكد من جديد حاجة متذوقى المسرح من المسرحيين المصريين والجماهير وتعطشهم الدائم لمشاهدة مسرح جاد، هم فى انتظار دائم لمولده أو استمالته أو الرغبة فى خلقه من جديد، إذا ما تواصل هذا المهرجان مع الحركة المسرحية المصرية الراهنة، وأثر بفعالياته فى تغيير مسارها وقيادة دفتها وفى نزع الحالة المسرحية فوق خشبات مسارحنا الخاوية.

على مدى أحد عشر يوما شاهدت الجماهير عروضا متنوعة، ولاشك أن المهرجان أظهر التباين فى المناهج والتناولات والتفسيرات للعروض المسرحية ومفرداتها.

وأتاح الفرصة للدول العربية ومن بينها مصر، والاوروبية والامريكية اللاتينية وغيرها أن تلتقى وتتبادل الخبرات والتجارب بعد مشاهدة الإبداعات المسرحية المختلفة فى التقنية والرؤى والفكر المطروح لكن الذى لا شك فيه كذلك، أن معظم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العروض جميعها تتقارب هذا العام من حيث المستوى وهى أقل جودة عما قدم فى العام الماضى. والسؤال المطروح: أيكون تساهل الدول فى اختيار العروض التى مثلتها هذا العام دليلا على عدم اعتراف ضمنى بدور هذا المهرجان الدولى وإسهاماته فى الحركة المسرحية العالمية، أم أن ثمة أزمة فى المسرح العالمى اليوم؟

الملاحظة التالية ـ وهى تمثل جزءا جوهريا فى الإجابة عن تساؤلنا السالف ـ هى أن معظم هذه العروض اعتمد على الرقص والموسيقى فى المنهج والأسلوب والتقنية، بداية من العرضين الممثلين لمصر (**أجاثا ـ وليد عونى**) و (**كونشرتو ـ انتصار عبد الفتاح**)، فالسمة المشتركة بينهما هى اعتماد الأول على الرقص الحديث، والثانى على الآلة الموسيقية وإيجاد علاقة حميمية بينها وبين الإنسان. استفادت تجربة عونى من قصص مختلفة ومترابطة تحيا فى زمن تتنافر فيه أحداث شخوصها وتتكرر كالدائرة المغلقة. بينما اعتمد العرض الثانى "كونشرتو" على النص البولندى الدرامى بعنوان "الأخرس" لمؤلفه إيرينوش إيريديسكى وقد أضاف إليه المخرج رؤيته الذاتية، وهذا العرض لم يقدم من قبل فى بولندا، وتعد هذه المرة الثانية لتقديمه فى مصر بعد أن عرض للمرة الأولى فى مهرجان المونودراما للهواة منذ عدة سنوات .

لم تكن مصر بمفردها التى أكدت على هاتين المفردتين، بل شاركت ألمانيا فى نفس الأطروحة الفنية لتقدم دراما سترندبرج ويقع العرض فى الوسط بين الدراما ورقصات إيرينا باولز التعبيرية، ثم المجر التى قدمت عروضا بعنوان (صور منسية) تمثل الموسيقى ركيزته الأولى فعندما تهتز أوتار البيانو الذى يعزف عليه كارولى بندر تهتز معها ذكرياتنا البشرية، فتستثير فينا صورا لمواقف مختلفة فى حياتنا، وصورا ربما نكون قد نسيناها. وكذلك فنلندا التى قدمت عرضا مسرحيا موسيقيا حركيا تحت عنوان "حجر رنان" فالتجريب فى هذا العرض الأخير يتم من خلال تكوين التشكيل المرئى لأجساد الممثلين اعتمادا على الموسيقى الإيقاعية وأدائهم الصوتى فى ستة عشر مشهدا متتالية، تعرض أمامنا ويتوالد بعضها من بعض فى أسلوب شاعرى رقيق.

أما فرقة (أوديسا) الأوكرانية فتقدم عرضا موسيقيا يمتلئ بالأغانى والرقصات المفعمة بالحياة. واعتمدت فرقة (جزر الكنارى) فى عرضها المسرحى (إنفراجاتى) على الرقص الحديث لتعرض مجموعة من الصور التى تعدد بعض المشكلات الاجتماعية الإنسانية.

الملاحظة الأخيرة هى أن بعض هذه الدول وفي مقدمتها رومانيا ومصر والسودان والسعودية وغيرها اعتمدت فى عروضها داخل المهرجان وعلى هامشه على المأثور الشعبى بصفة عامة وهو محور الندوة الرئيسية لهذا العام فقد اعتمدت رومانيا فى عرضها "**الأسبوع المضئ**" على طقس دينى يمارس فى الأسبوع الأول من عيد القيامة، حيث كانت الخرافة القديمة تقول أن كل من يموت خلال هذا الأسبوع يدخل الجنة، مهما كانت آثامه وخطاياه، ويحدث إسقاط عصرى على هذه "الموتيفة" الطقسية

ARCHIVE

بين أبطال العرض المسرحى: الابن (القاتل) والأم والأشباح كما يقدم (مسرح الشباب) المصرى فى عرضه المسرحى (على هامش المهرجان)تحقيقا لفرجة شعبية مصرية تبدأ من الميلاد، مرورا بالسبوع والطهور وحفلات الزواج وصولاً لكل المواسم التى تصاحب الفلاح المصرى من دخوله الدنياحتى خروجه منها. ويقدم المسرح نفسه (أيوب) التى يحاول فيها مخرجها سعيد سليمان استعراض طقس مسرحى تستبث نسيجها من رؤية ذاتية لأيوب من خلال صبره وفقره إلى قهر وبلاء المواطن المصرى المعاصر. وتحاول (محاكمة الكاهن) للمخرج نور الشريف - والذى قدمه مسرح الهناجر تمثيلا له - استعراض الطقسية الفرعونية، والبحث عن شكل جديد للتعبير الفنى من خلال التراث المصرى القديم، كما اشتركت فرقة مسرحية مصرية فى تقديم طقوس مسرحية عن فتاة غرقت فى النيل، وغيرها من الأعمال التى تستلهم الألعاب الشعبية كما نرى فى «سنيورة» تأليف وإخراج مجدى النور محمد وفى العرض السعودى "الهيار"الذى يتعامل مع المأثور الشعبى والتراث القومى فى مستويات متعددة ومتنوعة.

أما الأرجنتين التى حصلت على جائزة المهرجان الأولى عن مسرحيتها (أحباب) فتقوم على الإبداع الجماعى، تتناول فيه الفرقة قصة شعبية تستفيد من جماليات اللغة وتستغلها على مستوى السينوغرافيا والزمن والفراغ المسرحى، والإضاءة والأزياء وغيرها من مفردات العرض المسرحى،

وتقدم الفرقة المسرحية التايلاندية مسرحية بعنوان (على من يقع اللوم) وتدور حول (كاكى) بطلة الأسطورة التايلاندية التى يخطفها طائر على صورة إنسان ويقتحم بها عنان السماء.

إن هذا التباين فى الرؤى والوقوع فى مصيدة "الشعار العام" للمهرجان أى الفولكلور والأساطير الشعبية، دفع بعض الفرق كى تجرب فى هذا المضمار، بينما دفع البعض الآخر إلى تقديم تجارب بعيدة تماما عن الشعار المقترح. ونستطيع أن نجزم بأن العروض لم تكن حتى النهاية مدركة إدراكاًحقيقيا لمفهوم التجريب المسرحى.

ولوحاولنا استطلاع رأى الجماهير والجمهور صاحب الحق الشرعى فى الحكم على ما يراه وقد يختلف عن رأى لجان التحكيم - سنجد أن العرض الألمانى "مس جوليا" كان من أهم التجارب التى يمكن أن نطلق عليها تجريبا خالصا، على الرغم من اعتماد العرض على النص الأصلى، الذى يستوحى المأساة التى سطرها بقلمه الكاتب المسرحى السويدى سترندبرج وترجمتها مخرجة العرض إلى رقص خالص يبدأ من فكرة تختلف تماما عن الفكرة التى يدور حولها نص سترندبرج، فهى ليست هنا قيمة أخلاقية، أو درسا اجتماعيا أو دراسة سيكلوجية، بل هى عن مؤلفة السيناريو وهى نفسها مخرجة العرض إيرينا باولز، رقصة كونية يدور الجميع فى فلكها ليعودوا ثانية إلى المركز وإلى الخط المسرحى المرسوم لكل شخصية، فى ظل سياق العلاقة التى تربط جوليا، وجان، وكرستين فى مثلث الزوج والزوجة والعشيقة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وينطبق القول ذاته على التجريب المتميز للعرض التونسي، والعرض الفرنسي "إيون" الذى قدمته فرنسا والمأخوذ عن أسطورة إغريقية يرجع تاريخها إلى القرن الخامس قبل الميلاد. وقد صاغها المخرج الفرنسي "نيك فيليو" فنقل الاسطورة إلى واقع القرن العشرين ليطرح من خلالها قضايا الهوية والثقافة المعاصرة، ووضعية المرأة. وقد نجح المخرج فى نقلنا إلى واقعنا المعاصر، وقام بتعصير القضية التى تنتمى فكريا إلى الماضى السحيق بواسطة سينوغرافية العرض المسرحى وأزيائه الجديدة فى الاستخدام والوظيفة. كما استطاع المخرج بوعى وذكاء أن يخرج الاداء التمثيلى خاصة أداء البطلة من الطابع التقليدى إلى التعبير الفنى الجديد الموحى والمشحون بتوتراته الدرامية.

أما (حجر رنان) الذى قدمته فنلندا، فكان تجريبا حقا فى الأداء الصوتى والحركى للممثل، وهو عرض موسيقى حركى، جاءت فيه الموسيقى متفقة مع الحركة الجسدية للممثلين والأداء الصوتى المتناغم الذى يأتى من تردد الكلمة والأصوات التى ترتفع إلى أقصى درجاتها، مع إيقاعات الطبول البطيئة الرتيبة. كما كان التشكيل اللونى يلعب دورا هاما، عندما يرسم الممثلون أجسادهم بعضهم بعضا بالألوان أو يستفيدون من الألوان وتنويعاتها فى أزيائهم التى يغيرونها طوال العرض المسرحى. وتسبب عن وجود هذه الإيقاعات الموسيقية إحداث حالة طقسية تتسم بخصوصيتها ومناخها الخاص.

وتبقى التساؤلات قائمة:

إلى أى مدى تصل فعاليات هذا المهرجان المسرحى الدولى إلى تحقيق التجريب المسرحى الخالص؟

وإلى أى درجة يعكس هذا التجريب ما وصل إليه المسرح العالمى اليوم من إنجازات وتقنيات وقبل كل شىء الوصول إلى لغة مسرحية تحمل مفرداتها هموم الإنسان المعاصر، وتصوراته الإبداعية المسرحية، خاصة أن هذا المهرجان الدولى سيكون منذ العام القادم تحت رعاية منظمة اليونيسكو العالمية؟!

هناء عبد الفتاح

متابعات
فلسفة

وداعاً كارل بوپر

في السابع عشر من سبتمبر رحل عن عالمنا الفيلسوف النمساوى المولد كارل بوپر وبموته تنطوى صفحة واحدة من اقوى نقاد الماركسية فى عصرنا، ومن أعظم فلاسفة العلم فى كل العصور.

ولد سير كارل ريموند بوپر عام ١٩٠٢ فى ڤيينا، وكان ابوه محاميا ثريا. كان ابواه يهوديين، ولكنهما عُمدا على مذهب لوثر المسيحى البروتستانتى قبل مولده. تزامنت فترة شبابه الباكر مع الاضطرابات التى احدثتها الحرب العالمية الأولى وسقوط الامبراطورية النمساوية. وخلال تلك الفترة كان شديد التأثر بالفكر الاشتراكى، ولفترة قصيرة اعتنق المذهب الماركسى بيد انه سرعان ما فقد الإيمان به. اثناء مرحلة الطلب الجامعى فى جامعة ڤيينا. كان واسع الاهتمام، شغوفا بالفلسفة وعلم النفس والموسيقى والعلوم. حصل على الدكتوراه فى ١٩٢٨ واشتغل مدرسا لمادتى الرياضيات والطبيعة بالمدارس الثانوية. وفى أواخر العشرينيات تعرف على أعضاء «دائرة ڤيينا» من الفلاسفة، وشجعه بعضهم خاصة هربرت فيجل. ولكنه كان منذ البداية ينظر بعين النقد إلى عقائدهم الأساسية، وقد تبدت هذه النظرة فى رائعته الأولى المسماة «نقد الاستكشاف» او «نقد الاكتشاف العلمى» (١٩٣٤). وقبل أن يزحف هتلر على النمسا بعام، غادر بوپر ڤيينا بصحبة زوجته، واشتغل بالتدريس بجامعة نيوزيلندا. وهناك اتيحت له الفرصة كى يتقن الإنجليزية، وفى ١٩٤٥ نشر عمله الذى اذاع صيته فى انحاء العالم الناطق بالإنجليزية: نعنى كتاب «المجتمع المفتوح وأعداؤه» فى جزءين. وفى ١٩٤٦ استقر فى لندن، واشتغل بالتدريس فى مدرسة لندن لعلم الاقتصاد حيث غدا استاذاً للمنطق والمنهج العلمى بها وفى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١٩٤٩. نال لقب «سير» فى ١٩٧٢، وواصل إنتاجه الفلسفى فصدر له كتاب «المعرفة الموضوعية» فى ١٩٧٢.

وكتاب «منطق الاكتشاف العلمى» مساهمة بالغة الأصالة فى فهمنا للمنهج العلمى. عندما وضع بوبر هذا الكتاب كان التفسير السائد للعلوم التجريبية هو انها تصطنع مناهج «الاستقراء» أى الانتهاء من ملاحظة الجزئيات إلى قوانين كلية. بيد أن هذا الإجراء الاستقرائى قد واجه، منذ أيام ديفيد هيوم، اعتراضا جديا مؤداه: كيف يمكن لملاحظة عدد متناه من الأمثلة الجزئية أن تبرر منطقيا إيمان العالم، عن ثقة، بقوانين عامة يفترض فيه أن تنسحب على كل العصور؟ كانت إضافة بوبر الثورية هى قوله بأن مشكلة الاستقراء زائدة عن الحاجة، أو من نوافل القول، فى حقل المعرفة العلمية. فالطريقة التى يصل بها العلماء إلى نتائجهم من شأن علم النفس، لا علم المنطق. والأمر المهم هو اختبار النظرية العلمية حين تطرح. وفى هذا الصدد يؤمن بوبر بالاستدلال الاستنباطى: فالنظريات العلمية لا يمكن أن نضمن، منطقيا، انها صادقة وإنما يمكن منطقياً إثبات انها كاذبة. ومبدأ الزيف أو الكذب، هذا، هو جوهر منطق العلوم. إن العلم يعمل على أساس من «التخمينات والتفنيدات» (وهذا عنوان كتاب صدر له منقحا عام ١٩٧٢) وفيه يلقى مزيدا من الضوء على موقفه)، إنما النظرية العلمية أشبه بفرض مؤقت أو تجريبى يُمتحن على محك الملاحظة: فإذا تبين أن الملاحظات التى قمنا بها فعلا لا تتسق مع ما تتنبأ به النظرية، دُحضت النظرية وانفسح السبيل لتخمين جديد.

ومن الملامح المميزة لكتاب بوبر هذا أنه فى الوقت الذى كان مبدؤه إمكانية التحقق من صدق أى قضية هو المبدأ السائد، تحت تأثير الوضعية المنطقية، فإنه وضع يده على مكمن الضعف الأساسى فى هذا المبدأ مما أدى فى النهاية إلى سقوطه: نعنى عجزه عن تحديد منطق للتحقق من قوانين العلم. وكان شعار بوبر الذى حل محل إمكانية التحقق من الصدق هو: إمكانية التحقق من الزيف. ولكن بوبر، بخلاف الوضعيين المنطقيين، لم يطرح قط مبداه على هذا أنه معيار لكون أى تقرير ذا معنى. وإنما ذهب بالأحرى إلى أنه مبدأ للتفرقة، يفصل العلم الصادق عن العلم الكاذب أو أشباه العلم. إن النظريات التى لا تفامر بالخضوع لمبدأ الزيف التجريبى لا حق لها فى أن تُعد من العلم فى شىء.

وقد كان أثر بوبر عميقا فى مناهج البحث العلمى. وربما كان من الصواب أن نقول: إن الكثرة الكاثرة من العلماء، اليوم تتقبل نموذج النظريات العلمية الذى رسمه. أما على الصعيد الفلسفى فثمة مشكلتان تنهضان فى وجه مذهبه: المشكلة الأولى هى أن الاستقراء لا يمكن طرحه جانباً بالسهولة التى ظنها. والمشكلة الثانية هى أن عمل توماس كون، صاحب كتاب «بنية الثورات العلمية»، قد أثبت كم أن النظريات العلمية المتشبثة بمواقعها وخنادقها محصنة ضد إمكان إثبات زيفها. بيد أنه حتى أقوى خصوم بوبر فى الرأى على استعداد لأن يقروا بأن المشهد المعاصر فى فلسفة العلوم يقوم - إلى حد كبير - على الأسس التى أرساها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وثمة علاقة وثيقة بين أعمال بوبر في ميدان مناهج العلم ومساهماته الهامة في النظرية السياسية وعلم الاجتماع. إن الاتجاه العلمي - كما يُعرِّفه بوبر - إنما هو «عقلانية نقدية»: استعداد لإخضاع أفكار المرء للنقد والتعديل. ويذهب بوبر إلى أن هذا المدخل يمكن اصطناعه لا في العلم فحسب، وإنما في كل مناحي الحياة الاجتماعية، وأنه العلامة المميزة لما يدعوه «المجتمع المفتوح». إن المجتمع المفتوح فردي النزعة إلى حد كبير، يتميز بالفكر النقدي الحر، مجتمع يتحمل مسئولية اختياراتهم الشخصية. والمجتمع المغلق - على النقيض من ذلك - يجسد نظرة «عضوية» إلى الدولة: إنه، من الناحية الفعلية، ارتداد إلى «القبلية»، حيث هوية الأفراد تنمحي في كل متناغم. وتؤدي هذه التفرقة بين المجتمعين إلى الدعوى الأساسية لكتاب «المجتمع المفتوح وأعداؤه» ومؤداها أن النزعة الشمولية - بمجتمعها المغلق - ليست، من حيث الجوهر، حركة جديدة، وإنما هي شكل من أشكال النزعة البدائية الرجعية، محاولة لمقاومة الاتساع المتزايد لقوى الإنسان الفرد النقدية المتنامية.

والأهداف التي يصوب إليها بوبر سهامه هي منظور المجتمع المغلق: أفلاطون وهيجل وماركس. لقد ازعج هجومه على أفلاطون كثيراً من المستغلين بالفلسفة، ولكن بوبر مصيب ولا ريب في القول بأن مفهوم العدالة في «جمهورية» أفلاطون فما هو مفهوم جمعي تخضع فيه الفردية لخير الدولة. ويدخر بوبر أعنف نقداته لهيجل وذلك لتمجيده الدولة على نحو شمولي، و«أفلاطونيته المتباهية الهيستيرية». على أبرز نجاح حققه كتاب بوبر هو هجومه المنهجي والمدمر على كافة أوجه النظرية الماركسية. إنه يهاجم ماركس، بصفة خاصة، من حيث هو «صاحب نزعة تاريخية» اقتصادية. وينقلنا هذا إلى كتابه الآخر الوثيق الصلة بـ«المجتمع المفتوح وأعداؤه». نعني كتاب «فقر النزعة التاريخية» (١٩٥٧). يُعرِّف بوبر النزعة التاريخية بأنها «مدخل إلى العلوم الاجتماعية يفترض أن التنبؤ التاريخي هدفه الأساسي، ويفترض أن من الممكن بلوغ هذا الهدف باكتشاف «الإيقاعات» أو «النماذج» أو القوانين» أو «الاتجاهات» التي تكمن وراء تطور التاريخ». يرى بوبر أنه، حتى في العلوم الطبيعية، يتعذر التنبؤ الجبري بصورة كاملة، ويقدم حججا قوية ضد إمكانية التنبؤ في العلوم الاجتماعية مما كان له أثره في نظريات علم الاجتماع الطامحة إلى التنبؤ بمجريات الأحداث في المستقبل.

وفي كتاب لاحق هو «المعرفة الموضوعية: مدخل تطوري» (أكسفورد ١٩٧٢، طبعة منقحة ١٩٧٥) عاد بوبر إلى شاغله الأساسي: نمو المعرفة البشرية. لقد غدا الآن ينظر إلى فكرته السابقة عن تقدم العلم على شكل سلسلة مستمرة من التخمينات والتفنيدات على أنها حالة خاصة من التطور من طريق الانتخاب الطبيعي (كان بوبر شديد الإيمان بفكر داروين): إنتاج مستمر لتخمينات تجريبية أو مؤقتة و«بناء مستمر» لضغوط انتخابية على هذه التخمينات [وذلك بنقدها]». إن تطور المعرفة إنما هو - من الناحية الفعلية - استمرار لأنشطة «حل المشاكل» التي ينغمس فيها كل كائن عضوي. وفي اصطناعه هذا الموقف،

قدم بوبر مقولة تصورية هامة دعاها «عالم ٣». لقد كان أغلب الفلاسفة يفرقون عادة بين العالم الموضوعي، عالم الموجودات الفيزيقية، والعالم الذاتي، عالم الخبرة البشرية. وإلى هاتين المقولتين (اللتين يدعوهما عالم ١ وعالم٢ على التوالي) يضيف بوبر الان عالما ثالثا مستقلا، من المعرفة الفلسفية والعلمية، من «المشكلات والنظريات والحجج النقدية» وهذا العالم - وإن يكن نتاجا لنشاط بشري - ذو وجود حقيقي قائم براسه اشاره فينا تعادل في جسامتها، بل تفوق، اثار الهيئة الفيزيقية المحيطة بنا. ويعلق بوبر اهمية كبرى على القوة الشارحة لهذا المفهوم، مفهوم عالم ثالث من صنع الإنسان وهو مع ذلك قائم براسه، وقدرته على تفسير كثير من الأمور. وقد ذهب، بصورة خاصة، إلى أن تلك المشكلة الشائكة، مشكلة انبثاق الوعي بالذات، يمكن حلها بتحليلها على أساس من التفاعل بين النفس وموضوعات عالم٣. ورغم ما لهذا المفهوم من جانبية، فإنه لم يطوّره بدرجة مرضية، وليس من الواضح ما إذا كان سيكون مفهوما مثمرا على النحو الذي كان بخاله مبدعه.

ولئن كانت افكار بوبر - في مرحلته الأخيرة - قد قوبلت ببعض الشك من الفلسفية، فليس هذا بالجديد على بوبر الذي كان دائماً متمرداً على السُنة الشائعة. لقد كان، في مطالع حياته، يكاد يكون العدو الوحيد للفلسفة الوضعية المنطقية السائدة. وفي المراحل التالية من تطوره غدا عدوا للمدخل «اللغوي» إلى الفلسفة معتبراً إياه تراجعا عن «المشكلات الكبرى» إلى اسكولائية معنية بالتوافه. ومهما يختلف الرأي في إنجازه، فلا مشاحة في ضخامة مساهمته في دراسة مشكلات الفلسفة الكبرى. ومن المستحيل تصنيف هذه المساهمة او لصق بطاقة عليه لأن فكره واسع المدى يضيء جوانب فلسفية كثيرة. إنه واحد من مفكّري قرننا الذين لا شك في أصالة فكرهم وطابعه الخلاق.

كان بوبر ليبراليا وقف في وجه الأيديولوجيات البربرية مثل الفاشية والنازية، والنظم الشمولية مثل الشيوعية، ذلك المذهب النبيل الغايات الوضيع الوسائل، الحلم الإنساني الذي تحول - على يدي لنين وستالين ومن تلوهما - إلى كابوس لا إنساني.

ماهر شفيق فريد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مهرجانان سينمائيان بالقاهرة والإسكندرية

١ ـ فى مهرجان الاسكندرية السينمائى الدولى العاشر:

حضور هزيل للأفلام المصرية والعربية

شهدت الاسكندرية فى الفترة من ٢١ إلى ٢٨ أغسطس الماضى مهرجانها السينمائى الدولى العاشر الذى تنظمه الجمعية المصرية لكتاب السينما ونقادها، وقد شاركت فى هذه الدورة سبع عشرة دولة بخمسة وخمسين فيلما منها ثمانية أفلام فى المسابقة الرسمية لدول البحر الأبيض المتوسط، شاركت بها سبع دول وشاركت مصر بفيلمين هما: (**يوم حار جدا**) إخراج **محمد خان**، و(**زيارة السيد الرئيس**) إخراج **منير راضى**.

وفى القسم الإعلامى للمهرجان شاركت إحدى عشرة دولة هى: الولايات المتحدة الأمريكية و استراليا وفرنسا وإنجلترا وأيسلندا

اعلان المهرجان

والمجر والنرويج وإسبانيا والسويد وتركيا والهند. أما بانوراما الأفلام المصرية فقد تنافست من خلالها سبعة أفلام مصرية على جوائز إعلانية يقدمها التليفزيون المصرى.

أما مسابقة العمل الأول للمخرج، وهى جائزة مفتوحة ـ أى لا تقتصر على دول البحر المتوسط فقد شاركت فيها ستة أفلام هى (**أحمر شفاه**) إخراج **روبرت أدريان بيجو** من النمسا، و(**أبيض وأسود**) إخراج **يانيس باباداكيس** من اليونان، و(**تلك الفتاة**) إخراج **سويها نكار نحوش** من الهند، و(**حوار مع رجل الدولاب**) إخراج **ماريوش جيرز جورزيك** من بولندا، و(**بلوك س**) إخراج **زكى دميركو بوز** من تركيا، و(**المرأة المتقلبة**) إخراج **نضال الغفارى** من بلغاريا.

فيلم «النباتات البرية» ـ فرنسا
جائزة أحسن إخراج وجائزة أحسن فيلم

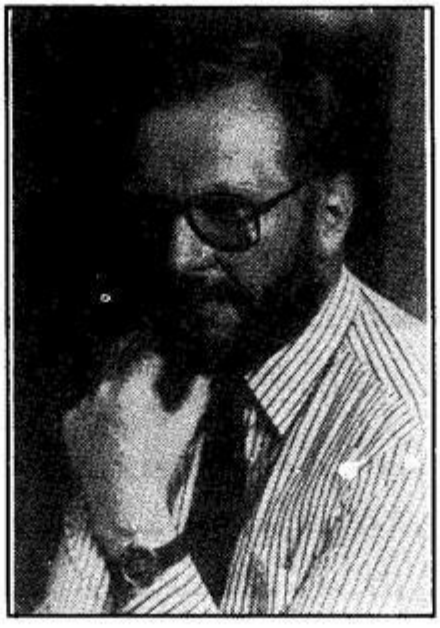
فيلم «حكاية خريف» ـ تركيا، أحسن ممثل وممثلة
وجائزة أحسن سيناريو

ويهمنا فى هذا المهرجان ـ رغم أخطائه الكثيرة ـ عرضه لعدد من أهم الأفلام العالمية التى أنتجت حدثيا وحصلت على جوائز هامة فى مهرجانات عالمية، مثل الفيلم الأسترالى (**بيانو**) الذى حصل على الجائزة الكبرى فى مهرجان كان، وحصل على أربع جوائز أوسكار لهذا العام، كذلك فيلم (**أراضى الظلال**) الأمريكى، وفيلم (**بقايا النهار**) الإنجليزى وكلاهما بطولة الممثل الأشهر **أنتونى هوبكنز** وقد رشح الفيلمان لعدد من جوائز الأوسكار سنة ١٩٩٤، وكذلك الفيلم الأمريكى (**على خط النار**) بطولة **كلينت استوود** الذى لاقى عند عرضه نجاحا جماهيريا كبيرا.

كذلك قدم المهرجان برنامجا خاصا عند السينما الكوميدية عرضت فيه ستة أفلام هى: (**تأثير**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رئيس لجنة التحكيم الدولية
كوسيوف زانوسى



ارتداء قبعة فى مايو) للبولندية **كريستينا كروبسكا فابسكوى**، وهو يدور حول رجل وجد نفسه جدا لطفلتين غاية فى الشقاوة و(**أحيانا نعم ـ وأحيانا لا**) للهندى **كوندون شاه**، ويدور حول قصة حب بين مغنية وعازف موسيقى وغريم لهما، و(**كومانى**) للمغربى **نبيل محلو**، ويصور مجموعة متطرفة دينيا تحاول السيطرة على الحكم فى صراع هزلى مع حاكم ديكتاتور وفيلم (**الأمريكى**) للتركى **شريف جورين**، وهو فيلم ملىء بالمفارقات التى تواجه شخصا قادما من أمريكا، و(**حلم أريزونا**) **لأمير كوستاريكا** ـ وهو مخرج بوسنى ـ الذى يمزج فيه بين الأحلام والمرح فى حياةأشخاص يفتقرون إليهما. وأخيرا الفيلم المصرى (**يا تحب يا**

فيلم (نافذة على الطريق) ـ اسبانيا. جائزة أحسن ممثلة ثانية

فيلم (البوسنة) ـ فرنسا. سيناريو الفليلسوف برنار هنرى ليفى وإخراج الآن فيراريشهادة تقدير من النقاد

تقب) الذى يعالج مشاكل الشباب فى قالب كوميدى. ومن الأحداث المهمة فى المهرجان عرض ثلاثة أفلام فرنسية كانت جزءا من تجربة جميلة عن فكرة تقدمت بها صحيفة فرنسية تدعى «شانتال بوبو» عن فترة المراهقة بأحلامها ومشاكلها، وبناء على هذه الفكرة أنتجت» قناة Arte الفرنسية تسعة أفلام تحت هذا العنوان. وأهم ما يميز هذه التجربة هو أنها تطرح بعيون المخرجين الكبار ـ أى أنهم يقومون بكتابة السيناريو ـ والأفلام الثلاثة التى عرضت فى المهرجان هى: (الماء البارد) سيناريو وإخراج **أوليفيه أسياس** وتدور أحداثه فى باريس سنة ١٩٧٢ حول جيل وكريستين المراهقين اللذين ينتمى كل منهما لأسرة مفككة ويحاولان الخروج من حالة الإحباط والضجر عن طريق بعض السرقات وأعمال التخريب، أما الفيلم الثانى فهو فيلم

فيلم (بلوك س) ـ تركيا. شهادة تقدير خاصة بالعمل الأخراجى الأول

(**سعادة غامرة**) سيناريو وإخراج **سيدريك كان**، وتدور أحداثه فى يوم واحد من أيام سنة ١٩٨٥ حيث تقضى مجموعة من المراهقين يوما فى منزل أحدهم ويمارسون فيه كل شىء بحرية، والفيلم يتعرض لمشكلة اندماج الفرنسيين من أصل عربى فى المجتمع الفرنسى؛ أما الفيلم الثالث فهو فيلم (**النباتات البرية**) سيناريو وإخراج المخرج الفرنسى الأشهر **أندريه تشينييه**، وهو الفيلم الذى اشتركت به فرنسا فى المسابقة الرسمية، وحصد عددا من أهم جوائز المهرجان ـ أحسن إخراج ـ أحسن فيلم. وتدور أحداثه فى عام ١٩٦٢ حول صبى فرنسى وصل من الجزائر بعد حصولها على الاستقلال ليلتحق بمدرسة ثانوية تقع فى جنوب غرب فرنسا،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وباقتحام هذا الصبى الغريب يختل نظام الحياة اليومية فى المدرسة الداخلية، حيث يضع باقى أقرانه فى مواجهة مع أنفسهم فيعيدون النظر فى أشياء كثيرة. وهو أحد أجمل أفلام المهرجان، وربما كانت الاستعانة بالشباب اليافع هى أحد عوامل نجاح الأفلام الثلاثة، نظرا لدرجة الصدق العالية فى الأداء، والجرأة فى طرح مشاكل هذه الفترة الحرجة من العمر.

من ناحيه أخرى : كرم المهرجان هذا العام ثلاثة من المشتغلين بالسينما المصرية **هدى سلطان** و**عادل أدهم** و**رشيدة عبد السلام**، التى تعد من أهم من عملوا بالمونتاج فى تاريخ السينما المصرية فقد استطاعت أن تنجز منذ عام ١٩٦٠ ما يقرب من مائة وستين فيلما يعتبر أغلبها علامات فى تاريخ السينما المصرية مثل: (**أدهم الشرقاوى** (١٩٦٤) - **الحرام** (١٩٦٥) - **شىء من الخوف** (١٩٦٩) - **النداهة** (١٩٧٥) - **أفواه وأرانب** (١٩٧٧) **ثلاثية نجيب محفوظ** - **امرأة على الهامش** (١٩٦٣)) ويحسب لها قيامها بمونتاج كل أفلام **يوسف شاهين**

فيلم (فوتيسيك) المجر. نال استحسان النقاد

بدءا من سنة ١٩٦٠ بفيلم (نداء العشاق) وانتهاءا بعام ١٩٩٤ بفيلم (**المهاجر**) ، كما منح المهرجان جائزة خاصة لاسم الصحفى والكاتب الراحل: **نبيل عصمت**.

- ورغم أن المهرجان خاص بدول البحر المتوسط ويقام فى دولة عربية - هى مصر - إلا أن الحضور العربى فى هذا المهرجان كان هزيلا للغاية حيث اقتصر فقط على دولتين هما المغرب، بفيلم (**كومانى**) والجزائر بفيلم (**لحن الأمل**)، رغم تطور فن السينما فى دول كسوريا ولبنان وتونس. مما يؤهل مخرجيها للاشتراك بل والحصول على جوائز من مهرجانات دولية هامة مثل **محمد ملص** المخرج السورى **ونورى بوزيد** التونسى **ومرزاق علواش** الجزائرى، ومما زاد الطين بلة أن اشتراك المغرب والجزائر جاء بأفلام دون المستوى المعروف عن هاتين الدولتين، التى وصل فن السينما فيهما إلى درجة كبيرة من التطور جعلهما ضيفا سنويا على مهرجان (كان).

مرة أخرى جاء التمثيل العربى هزيلا من خلال الفيلم الجزائرى (**لحن الأمل**) وهو العمل الأول لمخرجه **جمال فزاز**، وهو فيلم غنائى تقليدى إلى حد بعيد، وسيىء فى الكثير من أجزائه، حتى أن رئيس لجنة التحكيم **كريستوف زانوسى** طلب وقف عرض الفيلم بعد نصف ساعة من بدايته، وغادر القاعة غاضبا رغم أن جائزة العمل الأول فى مهرجان (كان) هذا العام كانت من نصيب فيلم جزائرى آخر! فلماذا يكتفى المهرجان بعرض الأفلام السيئة والتى لا تعبر عن حركة السينما فى بلاد المغرب العربى؟!

من ناحية أخرى ورغم كل الندوات التى تقام لإصلاح حال السينما المصرية، فإنه على مايبدو لا سبيل إلى إصلاحها، وقد بدا ذلك جليا بعد خروج السينما المصرية بلا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جائزة واحدة من الجوائز العشر الدولية، رغم أنها تخيرت أفضل ما لديها لتعرضه ضمن المسابقة الرسمية، وهما فيلم (يوم حار جدا) و(زيار السيد الرئيس) اللذان حصدا غالبية جوائز بانوراما الأفلام المصرية وفيما عدا هذين الفيلمين، قدمت السينما المصرية خمسة أفلام أخرى أسوأ من بعضها، وهى (الشريك) الذى لم يعرض بسبب خلاف مع المنتج، و(دماء على الثوب الأبيض) و(عنتر زمانه)؛ وكلاهما يعالج قضايا سياسية بسذاجة يحسدان عليها، و(المكالمة القاتلة)، وهو أسوأ الأفلام المصرية المشاركة، وأخيرا فيلم (يا تحب يا تقب) ولا تعليق!

وعلى الجانب الآخر شهد القسم الإعلامى للمهرجان رواجا كبيرا، نظرا لارتفاع مستوى الأفلام الأجنبية المعروضة فيه والتى كان من أجملها العرض المجرى (فويتسك)، وهو العمل الثانى لمخرجه جوناس سساس والذى أشاد به النقاد واعتبروه أجمل العروض على الإطلاق وهو عرض أبيض / أسود ومقتبس عن نص مسرحى شهير بالاسم نفسه للأديب الألمانى جورج بوخنر، وهذه هى المعالجة الرابعة له وأجمل ما يميز الفيلم هو الحس الجمالى العالى لدى مخرجه الذى قام بالمونتاج بنفسه، وكذلك سيناريو المعالجة الرابعة للنص المسرحى كذلك اختيار الموسيقى التصويرية للفيلم من هنرى بيرسيل وبيرجوليزى؛ ويستحق التصوير أيضا جائزة والإضاءة كذلك، وأيضا بطل الفيلم . وهو ممثل مجرى مغمور. ولو كانت هناك جائزة لأفضل فيلم فى القسم الإعلامى لنالها (فويتسيك) بلا جدال؛ وهذا هو ما يجب أن يستدركه منظمو المهرجان فى الأعوام المقبلة كى لا يخرج فيلم رائع مثل (فويتسيك) بلا جوائز، مرة أخرى.

ومن الأحداث الهامة فى مهرجان الإسكندرية هذا العام عرض الفيلم الفرنسى «البوسنة» وهو فيلم كتب السيناريو له الفيلسوف الفرنسى برنار هنرى ليفى وأخرجه الآن فيرارى وينقسم فيلم (البوسنة) إلى خمس فقرات متتابعة تاريخياً ابتداء من ٤ أبريل ١٩٩٢ . وهو تاريخ بداية الحرب حتى الآن.

وكان العرض الأول لفيلم البوسنة فى مهرجان برلين سنة ١٩٩٣، ثم عُرض فى مهرجان (كان) وقوبل بالرفض والهجوم، بل أن مخرج الفيلم الآن فيرارى تعرض للضرب من جمهور المهرجان فى القاعة الرئيسية فى (كان) وبحضور اثنين من الوزراء الفرنسيين، فى أول سابقة؛ من نوعها لأنه أدان فى فيلمه الغرب خاصة جورج بوش وفرانسوا ميتران، والأخير ظهر فى حوار مع ليفى فى الفيلم؛ وركز الفيلم على تخاذله وضعفه مما أثار أزمة كبرى بعد عرض الفيلم.

وفى مهرجان الإسكندرية تعاطف الحضور بشدة مع الفيلم الذى قال المخرج إنه موجه بالأساس إلى الدول الغربية والإنسان الغربى الذى يدّعى أنه لا يعرف أولا يفهم. وقد طالب النقاد والجمهور بمنح الفيلم جائزة استثنائية لتشجيع المخرج، خاصة أن برنارد هنرى ليفى صاحب السيناريو الرائع للفيلم، يهودى. والقناة الثانية الفرنسية التى أنتجت الفيلم معروفة بميولها اليهودية، ومع ذلك أنتجت فيلما يدافع عن المسلمين؛ وتلبية لهذه الرغبة قام النقاد والصحفيون بتكريم الن فيرارى وإهدائه شهادة تقدير عن فيلم البوسنة.

وفى ختام المهرجان وزّعت الجوائز فحصد فيلما (يوم حار جدا) لمحمد خان و (زيارة السيد الرئيس) لمنير راضى كل جوائز

بانوراما السينما المصرية. فقد حصل الفنان محمود عبد العزيز على جائزة أفضل ممثل عن دوره فى فيلم (زيارة السيد الرئيس) وشريهان أفضل ممثلة عن دورها فى (يوم حار جدا) ونجاح الموجى أفضل دور ثانٍ فى (زيارة السيد الرئيس) وجيهان نصر أفضل ممثلة فى الفيلم نفسه بينما فاز المخرج محمد خان بجائزة الاخراج عن (يوم حار جدا) وحصل بشير الديك على جائزة أفضل سيناريو عن (زيارة السيد الرئيس) وعن الفيلم نفسه حصل صلاح مرعى على جائزة الديكور وياسر عبد الرحمن أحسن موسيقى عن (يوم حار جدا) ونادية شكرى أفضل مونتاج وجمال عبد العزيز أحسن تصوير عن الفيلم نفسه.

ووزعت كذلك الجوائز الإعلامية المقدمة من اتحاد الإذاعة والتليفزيون عن الإنتاج المتميز حيث حصل على الجائزة الأولى وقيمتها ثلاثون الف جنيه، فيلم (زيارة السيد الرئيس) والمركز الثانى حصل عليه فيلم (يوم حار جدا) بجائزة قيمتها عشرة الاف جنيه والمركز الثالث فيلم (عنتر زمانه) بجائزة مماثلة.

وجاءت قرارات لجنة التحكيم الدولية برئاسة كريستوف زانوسى معبرة إلى حد بعيد عن آراء الأغلبية من النقاد والمهتمين، حيث حصل المخرج الفرنسى الكبير اندريه تشيينه صاحب أفلام: باروكو - الأخوات برونتى - فندق الجريمة - موسمى المفضل، على جائزة أحسن إخراج عن فيلمه الرائع (النباتات البرية)، الذى حصل كذلك على لقب أحسن أفلام المهرجان.

وحصلت بطلته إيلودى بوشيه على شهادة تقدير خاصة لدورها فى الفيلم، كما حصل أحد أبطاله اليافعين على جائزة أحسن ممثل ثانٍ وهو الممثل ستيفان ريدو الذى ينتظره مستقبل كبير.

أما الفيلم التركى (حكاية خريف) فقد نال أيضا قدرا وفيرا من الجوائز منها جائزة أحسن ممثل وممثلة معاً. وحصل مخرجه يافوز اوزكان على جائزة أحسن سيناريو، فقد كان للسينما التركية حضور قوى فى الختام، حيث حصل الفيلم التركى (بلوك س) على شهادة تقدير خاصة.

ومن ناحية أخرى خرجت السينما الاسبانية بجائزتين من المهرجان، الأولى للممثلة استيلسكرونيك باعتبارها أحسن ممثلة ثانية عن دورها فى فيلم (نافذة على الطريق) إخراج جيسوس جاراى، والثانية للمصور كارلوس جوسى باعتباره أحسن مصور فى الفيلم نفسه؛ وهكذا احتكرت فرنسا وتركيا وإسبانيا كل جوائز المهرجان بينما حصل الفيلم البولندى محاكمة مع رجل الدولاب للمخرج وكاتب السيناريو ماريوس جرز جورزيك على جائزة العمل الأول وهى جائزة مفتوحة كما أشرنا فى البداية، وحصل الفيلم كذلك على جائزة لجنة التحكيم الخاصة - (لماذا لم يحصل عليها «فوتيسيك؟!».

وهكذا انقضت أيام مهرجان الاسكندرية الذى أثار الكثير من الانتقادات بسبب سوء تنظيمه، وتأرجحه بين دول البحر المتوسط وبين الدول الأوربية والأمريكية، وهو ما أدى فى المحصلة النهائية إلى تقديم صورة شديدة القصور عن السينما العربية فى مهرجان لدول البحر المتوسط وفيها ثمانى دول عربية، ويقام فى دولة عربية، ويتحدث باستفاضة عن أزمة السينما العربية والمصرية، فكيف نرغب فى حلها إذا كنا أصلاً لا نتعامل معها ولا نسوّق أفلامها حتى فى المهرجانات؟!

هالة لطفى

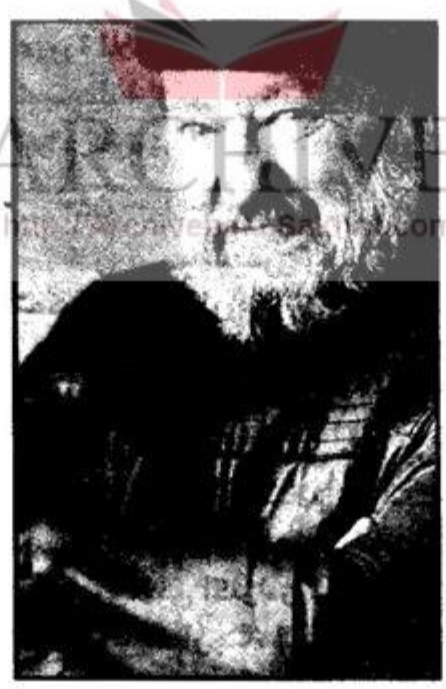
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢ ـ فى مهرجان القاهرة الخامس لسينما الأطفال

مئتا فيلم روائى ليس بينها فيلم مصرى واحد!

إعلان المهرجان

احتفلت القاهرة لمدة ستة أيام من ١٩ ـ ٢٤ سبتمبر، بالمهرجان الخامس لسينما الأطفال.. وهو المهرجان الذى يقيمه رئيس اتحاد الفنانين العرب وشهدت قاعة المؤتمرات بمدينة نصر وقائع حفل الافتتاح الذى حضره وزير الثقافة المصرى ونخبة من الفنانين المصريين والعرب والضيوف الأجانب، بالإضافة إلى ثلاثة آلاف طفل مصرى، حضروا لمشاهدة فيلم الافتتاح الأمريكى "Baby's Day out" الذى تم ترجمته إلى «مواقف وطرائف طفل»ـ والترجمة العربية السليمة: «مواقف طفل وطرائفه»، ويلعب بطولته طفل رضيع لا يزيد عمره عن تسعة أشهر، ويمتاز الفيلم بتقنية متطورة جداً فى استخدام الحيل البصرية والسمعية، وهو من



روك ديميرز ـ رئيس لجنة التحكيم

إخراج «باتريك ريدجونسون» الذى يقدم بهذا الفيلم أول أعماله السينمائية. «أما كاتب السيناريو «جون هيوز» فقد بدأ رحلته مع الكتابة للسينما منذ عام ١٩٨٤، وأثمرت رحلته الفنية ثلاثة وعشرين فيلماً أشهرها "Home alone" أو «وحدى بالمنزل» بجزئيه الأول والثانى، وقد حقق الفيلمان إيرادات مذهله رغم أنهما بطولة الطفل الصغير «ماكولاى كالكين» الذى لا يزيد عمره عن ثمانية أعوام...

وكالعادة فإن فيلم الافتتاح يخرج عن نطاق الأفلام المتسابقة على جوائز المهرجان، وقد اشتركت فى المهرجان ثلاثون دولة بمائتى فيلم بين الروائى والقصيرة والرسوم المتحركة والبرامج التليفزيونية، أما الأفلام التى تدخل فى المسابقة فهى سبعة أفلام روائية.. منها «أخوة بلدة لووه» من الصين، ومدة

عرضه تسعون دقيقة، وفيلما «لصوص الكلب» و «أبطال الفناء الخلفي» من فنلندا، وفيلم «جيت الوميه» من ألمانيا و«الدرافيل الصغيرة» من اليونان و «قلوب متحابة»، و «دعنا نكون أصدقاء» من الهند، و «كما لو كان طفلاً للريح» من اليابان و «مرثية ست ضفادع» من هولندا وكما هو ملاحظ فإن الدول العربية وبينها مصر.. تخرج تماماً من ساحة التسابق وهو القضية التى تطفو على السطح مع كل دورة للمهرجان، حيث تقام الندوات، وترتفع أصوات الجميع للمناداة بالاهتمام بسينما الأطفال... ومحاولة إثارة حماسة الهيئات العربية المختصة برعاية الطفولة للاشتراك فى إنتاج فيلم سينمائى للطفل العربى، دون أن تلقى تلك النداءات أى إجابة!!!

ويقتصر اشتراك مصر والدول العربية على بعض البرامج التعليمية والإرشادية للطفل، ومنها «مغامرات سعدون» وهو برنامج تليفزيونى من إخراج عبدالمجيد الرشيدى، ومن إنتاج قطر، و «ميروومرمر» فيلم رسوم متحركة من إنتاج السعودية وإخراج عطية عادل خيرى، و «رجل المستقبل» وهو برنامج تليفزيونى من إخراج عونى عبدالرحيم وإنتاج سوريا، أما مصر فتشترك بالبرنامج التليفزيونى «كانى ومانى» للدكتورة منى أبو النصر، وحلقات من بوجى وطم طم للمخرج محمود رحمى، وفيلم تسجيلى من إخراج إيمان حمدى باسم «موسوعة الطفل» وتقدم من خلاله معلومات عن مدينة الإسكندرية، والحصان العربى...

وخارج المسابقة الدولية الرسمية التى تمنح جوائز للأفلام الروائية الفائزة. يمنح المجلس العربى للطفولة والتنمية جوائز مالية خاصة تصل إلى خمسين ألف جنيه مصرى توزع على أهم أربعة أعمال عربية للأطفال سواء كانت أفلاماً تسجيلية أو برامج تليفزيونية، أو أفلام كارتون.

ومن ضيوف المهرجان

● **روك ديميرز** رئيس لجنة تحكيم الأفلام الروائية والقصيرة، وهو مدير ومؤسس لأكبر شركة إنتاج لأفلام الأطفال فى كندا "Les Production la Fête" وهى من أكبر شركات إنتاج الأفلام الروائية الطويلة للأطفال وقد حصلت أفلام «ديميزر» على أكثر من مائة جائزة من مختلف أرجاء العالم، وقام مهرجان القاهرة الخامس لسينما الطفل باختيار ثمانية أفلام من إنتاجه تقدم خلال إقامة المهرجان لتكريمه، والأفلام من إنتاج الفترة ما بين عامى: ٨٦ ـ ٩٤.

● **بورس جيرانتشفسكى** «روسيا» عضو تحكيم الأفلام الروائية والقصيرة وهو منتج وكاتب سلسلة الأفلام القصيرة «إيرالاش» التى لم يتوقف عرضها سينمائيا أو لمدة عشرين عاماً.. وترتكز تلك السلسلة على قصص ممتعة صغيرة للآباء والأبناء، وتكتسب شعبية كبيرة فى روسيا .

● **ستانلى تايلور** «المملكة المتحدة عضو لجنة تحكيم الأفلام الروائية والقصيرة، وقد عين «ستانلى تايلور» مديرا تنفيذيا لمؤسسة سينما وتليفزيون الأطفال فى أغسطس سنة ١٩٨٠، وفى أثناء عمله، قام بتمثيل المؤسسة فى العديد من المؤتمرات الدولية والمهرجانات السينمائية..

● **تشانج شياوآى** «عضو لجنة تحكيم الأفلام الروائية والقصيرة «جمهورية الصين الشعبية، وهى من مواليد عام ٤٦، وتتولى الآن منصب نائبة رئيس تحرير تليفزيون بكين، وترأس قسم الشباب والأحداث، إضافة إلى إشرافها على إنتاج البرامج التعليمية وإخراجها والسيدة تشانج شياوآى «عضو لجنة البحث للأطفال فى اتحاد الفنانين التليفزيونيين فى الصين، ونائبة رئيس مركز بكين للفن التليفزيونى الخاص بالأطفال..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأيضا عضو جمعية بكين للأدب الشعبى وعضو اتحاد بكين للكتاب. وقد عملت لسنوات طويلة فى المجال الثقافى والفنى الخاص بالأطفال «كما عملت كرئيسة تحرير مجموعة قصص أفلام صينية وأجنبية للأطفال «وشاركت فى إخراج حفلات فنية وبرامج للأطفال» وتشرف على إخراج برنامج تليفزيونى شهير هو «الأضواء السبعة» ويعتبر هذا البرنامج من أحسن برامج الأطفال فى الصين وأكثرها شعبية...

● «كونى تادرس» عضو لجنة تحكيم الأفلام التليفزيونية والرسوم المتحركة «كندا» وهى مديرة المركز الدولى لأفلام الأطفال والشباب بكندا.. وهو المركز الذى أنشىء تحت رعاية اليونسكو...

● صقر الحمود: الأردن، عضو لجنة تحكيم الأفلام الروائية والقصيرة وهو منتج تليفزيونى ومدير مؤسسة التسويق والإنتاج الإعلامى بالأردن، وكان قد فاز بجائزة المجلس العربى للطفولة والتنمية خلال مهرجان القاهرة الدولى الثانى لسينما الأطفال عن فيلم «جحا والناس».. كما قام بإنتاج العديد من المسلسلات الدرامية وبرامج الأطفال والبرامج الوثائقية..

اهم افلام المهرجان

ومن بين مائتى فيلم عرضها مهرجان القاهرة الدولى الخامس لسينما الأطفال، تمثل ثلاثين دولة من الشرق والغرب، معظمها من كندا والصين واليابان وروسيا وأمريكا تلك الدول التى تمنح أطفالها القدر الأوفر من الرعاية والاهتمام، فإن بعضها يتميز من حيث التقنية أو الموضوع... ومنها «عودة تومى تريكر» من كندا.. وتدور أحداثه فى أحد أيام الصيف الرائعة حيث جلس «تومى»، وأصدقاؤه سعداء عندما كان السيد برونسون يحكى لهم مغامرة

مشهد من فيلم أرض الصفائر الكبري «كندا»

كومي تراكي وطابع البريد «كندا»

مشهد من فيلم البنطلون الخطأ (انجلترا)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشاب الإنجليزى «شارلز» الذى قام بمحاولة فاشلة للسفر على طابع بريد ويحاول الأصدقاء بقيادة «تومى» إنقاذ هذا الشاب واستعادته من الجزيرة التى استقربها.

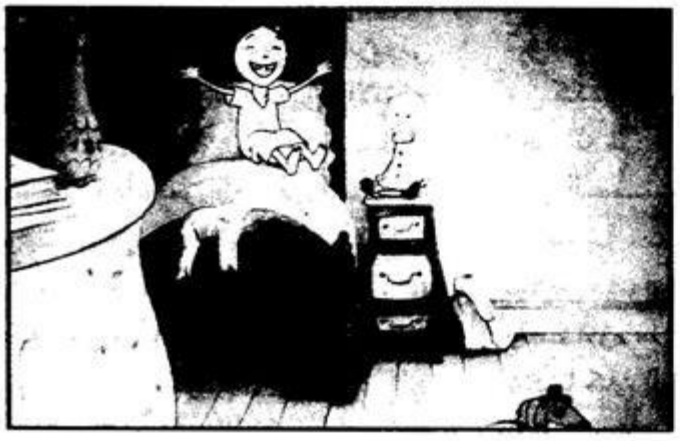
أما الفيلم الفنلندى «لصوص الكلب» فيحاول أن يجسد مفاهيم الجريمة، والوحدة والصداقة أو ذلك من خلال ثلاثة أصدقاء تجمعهم رابطة قوية، خاصة أنهم ينتمون إلى أسر مفككة وفجأة يقررون سرقة الكلب من داخل عربة تركها صاحبها، ليطالبوه بفدية كبيرة، ولسوء الحظ تسقط مفكرة أحد الأصدقاء وبداخلها العنوان واسم المدرسة، داخل السيارة التى سرق منها الأصدقاء الكلب.. وتتعقد الأحداث، خاصة بعد أن يقرر أحدهم الانسحاب من الجريمة وتوريط صديقيه!

وفى الفيلم الإنجليزى «شبح إميلى» تحلم الفتاة الصغيرة إميلى بأن تكمل مسيرة جدها وتصبح دكتورة، وذلك فى زمن لم يعرف بعد معنى تحرر المرأة، حيث تدور الأحداث فى بداية هذا القرن، وفى عام ١٩٠٦ بالتحديد. وتواجه الفتاة عدة معوقات وأزمات تصيبها بالإحباط، وفجأة يظهر فى حياة إميلى شبح فتاة تشبهها تماماً ولكنها تنتمى للمستقبل. وتبدأ الأحداث فى التصاعد بسبب التغير الذى يحدثه وجود الشبح فى حياة الطفلة «إميلى» أما الفيلم الانجليزى الآخر «البنطلون الخطأ»، فيدور حول والى الذى يقع فى ورطة، حيث يجد نفسه فجأة متهماً بسرقة ماسة، ويحاول كلبه الأمين أن يبحث بكافة الطرق عن دليل يؤدى إلى براءة «والى»، وفى أثناء سعيه لإثبات براءة سيده تتصاعد الأحداث وتتشابك.

وفى الفيلم الكندى «أرض الصغائر العظمى» نجد الطفلين «جينى» و «ديفيد» من نيويورك، يقومان برحلة مع

شبح إميلى - انجلترا

مشهد من فيلم الساحر الصغير «كندا»



مسلسل هدايا الانسان (الأردن)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من فيلم المعطف الإعجازى (الهند)

من فيلم مواقف طفل وطرائفه

أجدادهما إلى كندا وهناك يقابلان شخصاً دقيق الحجم غير مرئى «هو فيتز» الذى يقع فى مشكلة نتيجة سرقة بعض قطع الذهب منه، وهى قطع ذات إمكانات سحرية خاصة، ويحاول الأصدقاء الثلاثة استعادة الذهب المسروق من خلال رحلة مثيرة. عبر الغابة للوصول إلى أرض الصغائر العظيمة، حيث يلتقون بشخصيات وكائنات غريبة. ومن كندا أيضا فيلم «**الساحر الصغير**» الذى نجد فيه الطفل «بيتر» يحلم دائماً بأن يكون ساحراً، وفى أحد الأيام يكتشف امتلاكه لقوة سحرية هائلة، تمكنه من تحويل الأشياء دون أن يلمسها. لكن المشكلة أنه لا يتمكن بعد ذلك من السيطرة الكاملة على هذه القوة.. ويستطيع «بيتر» من خلال قوته الخاصة إنقاذ مدينته من الدمار الذى كان سيلحق بها.. أما الفيلم الهندى «**المعطف الإعجازى**» ففيه تمنح السيدة العجوز معطفاً للفتى راجو اليتيم، وعندما يرتدى راجو المعطف ويضع يده فى الجيب يجد نقوداً، وكلما احتاج «راجو» إلى المال، كان يلجأ إلى المعطف القديم حيث يدس يده فى جيبه، فتخرج مليئة بالنقود. وهكذا تتبدل حالة راجو ويعيش مع زملائه وأصدقائه فى رفاهية، ولكنها لا تدوم حيث يسرق ثلاثة من اللصوص المعطف، ولكن المثير للدهشة أن سحر المعطف يتوقف.. ويفشل اللصوص فى إخراج النقود، ويبدأ الصراع بين اللصوص الثلاثة وراجو حول المعطف.

وقد أقيمت خلال أيام المهرجان عدة ندوات هامة، أشرف عليها المستشار الإعلامى للمجلس القومى للطفولة والأمومة، ومن هذه الندوات ندوة مشروع قناة الأطفال فى التليفزيون المصرى، واشترك فيها كل من **سعد لبيب و منى الحديدى و قدرى حفنى و محمد رجائى**، وكذلك الندوة التى عقدها اتحاد الإذاعة والتليفزيون حول لغة المخاطبة مع أطفالنا.. وشارك فيها كل من **أحمد المتينى و محمود رحمى و درية شرف الدين**، وندوة «سينما الأطفال فى مصر» التى أعدها المجلس العربى للطفولة والتنمية بالاشتراك مع اليونسيف وجمعية السينمائيات، والمركز القومى لثقافة الطفل. وقد تم عرض كتاب الناقد السينمائى **سمير فريد** حول سينما الأطفال فى العالم إلى جانب مقترحات لدراسة سينما الأطفال فى مصر، وذلك بالإضافة إلى الندوات التى عقدت لمناقشة مجموعة من الأفلام المعروضة خلال المهرجان.

ماجدة خير الله

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متابعات

رسالة جامعية

قراءة النص الثقافي العربي من خلال «البناء الدرامي لشعر لبيد بن ربيعة العامري»

«البناء الدرامي لشعر لبيد بن ربيعة العامري الجاهلي الإسلامي»

ناقش قسم اللغة العربية بآداب «عين شمس» رسالة الماجستير المقدمة من الباحث محمد غيث. وقد تألفت لجنة المناقشة من الأساتذة الدكاترة: مصطفى ناصف ومحمد مصطفى هدارة وعز الدين إسماعيل.

وقد نبعت هذه الدراسة نتيجة لبعض الدوافع التي تساق بوصفها تبريراً لاختيار نص شاعر ما، أو أديب ما، للدراسة.

هذه الدوافع عادة ما تكون جزئية، وعرضية، ونسبية، تتعلق بالباحث ذاته، أو بالنص الذي كان موضوعا للدراسة. الأمر الذي لا يعطي لهذه الدوافع قيمتها العلمية الحقيقية. غير أنه إذا أمكن العلو بهذه الدوافع وتوسيعها على النحو الذي يجعلها تجاوز الباحث إلى الجماعة والأمة، على الأقل عند النقاد، ويجعلها تجاوز النص المفرد، أو بعض وجوهه، إلى كلية وحدته، وكلية وحدة النصوص التي تعاصره، وفوق هذا كله، إلى كلية جملة نصوص الأمة، أو على النحو الذي يجعل هذه الدوافع تنقل الجهد النقدي من إطار كونه موضوعاً لتلقي قارئ ما، أو عدد من القراء، إلى كونه موضوعا لتلقي كتلة قراء الأمة.

وعلى ذلك فقد اشتملت الدراسة على مقدمة وخمسة فصول وخاتمة. يتناول الباحث في المقدمة المعنونة بـ «الوظيفة الثقافية الخاصة للنقد العربي» الثقافة العربية باعتبارها الثقافة الوحيدة التي تمتلك نصا متصلا متجانسا يُقرأ أوله باليسر نفسه الذي يقرأ به

آخره، وجملته. ومعنى ذلك أن هذه الوظيفة ينبغى أن تتركز فى قراءة جملة النص العربى الثقافى.

ينطلق الفصل الأول «ماهية ثقافة المناهج، وماهية ثقافة النصوص» لتبين المدخل إلى تكييف العلاقة بين ماهية ثقافة المناهج وماهية ثقافة النصوص، لكى يكون التفاعل بينهما تفاعلا له منطقه الصحيح. وفى هذا الأمر وضّحت الدراسة أن الثقافة الغربية ذات ماهية يقوم جوهرها على الاختلاف، وما يتبع ذلك من نظر يقوم على النسبية والتفرد والصراع والجدل الحدّى، والعلاقة القائمة على الانتقال الدائم للذات من وضعية إلى نقيضها، إلى ما لا نهاية له.. وعلى نفى الآخر الإنسانى والوجودى بصفة عامة، ومن ثمّ كانت المناهج الغربية نوعا من التسلسل الجدلى الدائم من خطوة إلى نقيضها، ومن زاوية إلى مقابلها، ومن نقص إلى اكتمال، ومن حرية إلى نظام، ومن نظام إلى حرية، .. وهكذا دواليك دون أن يجد الجدل حدّه الإيجابى والتوازنى، إلاّ فيما ندر. الأمر الذى جعل الفلسفة الغربية تتركز حول بحث الوجود، وليس بحث الوحدة.

وفى الجهة الأخرى نجد ماهية الثقافة العربية الإسلامية تتمحور حول مبدأ التشابه وما يولده من وحدة وائتلاف واتصال وجدل إيجابى غير حدّى بصفة عامة، وما يقوم على ذلك من قبول للآخر الإنسانى والوجودى على النحو الذى يقيم قوانين التوازنات والسلام، لا الخلل والصراع.

يطرح الفصل الثانى «البناء الدرامى: نسيج منهجى ونسيج نصّى» بعض الأفكار الأولية عن تراسل المناهج على النحو الذى يجعلها تقدم قراءة أولية لوحدة النص والنصوص، يمكن أن تبنى عليها وتتلوها قراءات أخرى على أساس انها تقديم للأرضية المشتركة لتجربة القراءة لكلية النص المفرد وجملة النصوص وذلك هو النسيج النصّى.

يقوم الفصل الثالث «مركز البنية والرؤية فى ديوان لبيد» على مناقشة مركز البنية والرؤية بوصفه شفرته التى نرى من خلالها كل قصائد الديوان. وقد تمثلت هذه الشفرة، أو هذا المركز، فى مقطوعة قصيرة تقوم على جدلية ثنائية (الجدبيّة والنجاة)، فالجدبية - وهى اقتطاع سنام الجمل - تصبح رمزا لكل ضعف ونقص وتذبذب وتوتر وعجز عن مواجهة النفس، والآخر، والعالم، وكل مايؤول إلى حمل رؤية نقيضة للإيجاب والتماسك والقوة والتوازن وكل ما يدخل فى باب النجاة من (الجدبية)

أما الفصل الرابع «بنى القصائد ورؤاها فى ديوان لبيد» فهو تطبيق للمفتاح أو الشفرة المستخرجة فى الفصل السابق على حوالى ربع قصائد كتلة الديوان الأساسية، على النحو الذى يقدم صلاحية هذا المفتاح ويقدم قدرته على حل مغاليق الديوان من خلال مفاتيح أخرى لكل قصيدة على حدة، تندرج تحت المفتاح الأساسى على النحو الذى لا يلغى خصوصية كل قصيدة، وعلى النحو الذى يجعل القراءة النقدية يصدّق بعضها بعضا. وذلك وجه من وجوه فكرة (العلمية) مع دمجها بالحرية. الأمر الذى يدعونا إلى القول بحتمية الوصل أو الدمج بين البنيوية والتأويلية، وذلك أيضا باب من أبواب تقديم القراءة المشتركة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يتناول الفصل الخامس «قوانين البنية والرؤية فى ديوان لبيد والمآل التاريخى للبنية والرؤية فى الثقافة العربية الإسلامية»

بوصف هذه القوانين هى التجريب العلمى لما تمثل في النص، للبنية والرؤية بلغة النص، أى أن هذا التجريب هو تحويل للغة النص إلى لغة العلم، أى النقد بوصفه علماً، وبوصف المآل التاريخى للبنية والرؤية فى الثقافة العربية الإسلامية تناولاً لحركة الناظم أو المبدأ الكلى الذى يسرى فى جميع نصوص الثقافة بمختلف تحولاتها ابتداء من النص الجاهلى إلى النص الحديث، مروراً بالنص القرآنى الكريم، وجملة النص الإسلامى فى مختلف عصوره.

أما الخاتمة، فهى تأسيس لجملة من الأفكار المبدئية لقراءة نصنا الثقافى، وقراءة قلبه القرآنى الحامل للصورة الكبرى، أو للتجلى الأساسى للبنية المعرفية الماهوية للثقافة العربية الإسلامية بوصف «القرآن الكريم» مصدقا لما بين يديه من الكتاب ومهيمناً عليه» ناظرين إلى الكتاب على أنه جملة (الكتابة) المؤسسة لماهية الثقافة وناظرين إلى «القرآن الكريم» على أنه المهيمن على الرؤية المعرفية للثقافة العربية الإسلامية فى كل تفاعلاتها وتحولاتها وتطوراتها وهاهنا ينبغى أن نلتفت إلى ما يقدمه «القرآن الكريم» من نهج، لقراءة النصوص وقراءة الثقافة، له جوانبه الشاسعة فى «القرآن الكريم» لكن مفتاحه الأساسى هو فكرة إعادة ترتيب «القرآن الكريم» على غير ترتيب النزول. الأمر الذى لم يحدث لأى كتاب آخر، والذى نعدّه فى حقيقته - بوصفه إعادة بناء وإعادة ترتيب للعلاقات - إجراءً بنيويا صرفا. وقد سمّى «القرآن الكريم» هذا الإجراء (ترتيلا).

ومفتاح ذلك الثانى نجده فى الآية الكريمة التى يصف بها القرآن نفسه بأنه قد نزله الله (متشابها مثانى - الزمر(٢٣) أى انه كتاب على تنوعه الهائل واتساعه الشاسع، يمتلك وحدته التى تؤول إلى التشابه، أى التى تقوم على التفاعل بين تشابهاته وتنوعاته على أساس جهاز منظم له تواتراته الخفية التى لم نعرفها إلى الآن، وهو جهاز المثانى.

وعلى هذا يكون البحث قد سعى إلى تحقيق خطوة فى سبيل علمية النقد، وعلمية قراءة النص أو النصوص فى وحدتها وجملتها، وفى سبيل إعادة قراءة المناهج التى نبتت فى بيئات ثقافية أخرى وإعادة بناء هذه المناهج على النحو الذى يلائم بيئاتنا الثقافية. وفى سبيل تقديم قراءة أولية مشتركة تلتقى عليها كتلة قرّاء الأمة.

طارق حسان

ARCHIVE

شمس الدين موسى

صورة للمرأة .. صورة للرجل ..

رؤية رومانسية داخل تجربة واقعية

أصدرت أخيرًا الكاتبة «سلوى بكر» روايتها الثانية تحت عنوان «وصف البلبل» ، بعد الأولي (العربة الذهبية تصل إلى السماء) فضلاً عن عدة مجاميع قصصية متوالية .

وإذا كانت العربة الذهبية قد صورت نوعًا من الرحلة داخل أحد سجون النساء في مصر ، حيث عايشت الراوية في الرواية هؤلاء النساء اللائى صورتهن من نزيلات سجن النساء بالقناطر الخيرية ، واللائي سقطن في قاع المجتمع ، ووقعن في الجريمة ، ومن ثم حكم عليهن بمدد تتفاوت بحسب العقاب الذى استحقته كل منهن .

ورواية وصف البلبل يمكن أن تقترب كثيرًا مما يعرف بأدب الرحلات ، مع التحفظ على تلك التسمية ، حيث كان اهتمام الكاتبة ينصب على تصوير الحالة النفسية لأبطالها ، وعلى وجه الخصوص السيدة «هاجر» فى تحولاتها الخاصة جدًا ، بل شديدة الخصوصية ، اثناء وصولها إلى مرحلة عمرية تصبح فيها المراة قلقة، بل شديدة التوتر.

وجدير بالذكر أن أحداث الرواية تدور على أرض بلد عربى كنوع من الحيلة الفنية ، استخدمتها الكاتبة ، لكى تقدم صورة للمراة ، ومن خلالها توصل رؤية المراة للرجل ، أو رؤية الكاتبة للرجل .

«صورة الرجل»

وحتى تتضح صورة هاجر بطلة «سلوى بكر» كان لابد من رؤيتها على مراة الرجل ، او على مراة الرجال الذين تعرضوا لها وهم غير قليلين .

الرجل الأول ـ تزوجت منه ، عندما كان عمرها خمسة عشر عامًا، وأنجبت منه صالحًا ، لكنه توفى تاركًا إياها وسط سنى الشباب الأولى مع بدء التفتح على الحياة . وتصور الكاتبة ذلك الزوج على لسان بطلتها فى هيئة بشعة للغاية .

الرجل الثانى .. واحد من بقايا الطبقات الغنية ، عملت سكرتيرة له . حيث كان له منصب

مرموق فى إحدى الشركات . أعلن إعجابه بها فى مواقف عديدة ، وحاول التقرب منها بلطف قدر الإمكان.

الرجل الثالث.. رئيسها الجديد ، الذى كان من المتسلقين على عكس الأول ، يطلب منها فى وقاحة شديدة أن يقيم معها علاقة خاصة ، لكنها رفضته ، مما جعله يقدم تنازلات أكثر ، ويطلب منها الزواج حتى لو وصل الأمر لتطليق أم عياله.

الرجل الرابع.. تقول البطلة عنه إنه أنموذج مختلف ، مثقف ومنتمٍ سياسى قديم ، قدم من عمره سنوات فى الاعتقال ، وراء سجون عبد الناصر ، ويقيم معها علاقة حميمة ، وتبادله مشاعر الصداقة ، فهى فى حاجة إلى مثل تلك الصداقة ، وتكاد تحبه ، وتساعده ماليًا ، ولا تنقطع عنه إلا عندما تكتشف أنه يعامل شقيقته المطلقة معاملة تختلف عن معاملته معها ، فيرفض تصرفاتها عندما تقيم علاقة مع رجل آخر جار لهم ؛ تريد أن تتزوجه . عندها ترفض حبه لها ، كما ترفض مساعدته لابنها صالح فى دروسه وتتركه غير آسفة عليه.

الرجل الخامس .. جرسون فى فندق البلد محل الزيارة ، تعجب به «هاجر» ، فيحرك شبابه كوامنها وأنوثتها المكبوتة ، وتخوض معه التجربة ، بعد أن يسحرها بجماله وبجسارته ، وهو الوحيد الذى تسلم له نفسها فى طواعية ، كأنه القدر بينما هو فى عمر يقل عن عمر ابنها.

«صورة المرأة»

والملاحظ أن الكاتبة تقدم بطلتها كأنموذج للمرأة المضحية من أجل ابنها ، والتى تفنى أجمل سنوات عمرها فى رعايته ، حتى يصبح رجلاً ، بعد أن مات أبوه عندما كان رضيعاً . ومن ثم تنجح فى رعايته ، فهى إبنة المدارس الأجنبية ، تلوك الفرنسية مما يجعلها تمارس عدة أعمال فى الشركات الكبرى كسكرتيرة لرؤساء تلك الشركات والمسؤلين عنها ، وهو ما يجعلها تختلط بالرجال وعالمهم، وتقول الكاتبة على لسان بطلتها واصفة همومها وهواجسها الداخلية فى مرحلة من المراحل ...

«إن وجودى واستمرارى فى الحياة يتمحور حول مسائل من نوع . هل أكل صالح جيداً ؟ وكما يجب هل نام هذه الليلة مستريحاً .. آه لو تأخر عن موعده نصف ساعة ذات يوم ، تأكلنى نيران القلق والحيرة والخوف .. أنا أشبة تلك المرأة التى يحكى عنها فى قصة من القصص ، والتى كانت لا تضحك أو تبتسم أبداً ...»

وإذا كان ذلك هو الجانب النفسى الذى صورته الكاتبة للبطلة، إلا أنه لا يمكن أن يكتمل إلا بإعلان رفضها لكل الرجال الذين تقدموا منها ، إما للزواج أو لإقامة علاقات خاصة . وبذلك نلاحظ أن الكاتبة صورت بطلتها كأنموذج مثالى للمرأة ، فهى شديدة الوفاء لأمومتها، وجميلة ، وشابة ولا يعيبها شىء ، في مواجهة الرجال الذين صادفوها ، مما يبرز شخصيتها بشكل أكثر فى وجودهم ، وهو ما عملت الرواية على توضيحه . فهى تحمل نوعًا من الرفض للرجال لم يظهر واضحًا ، فحتى المثقف المنتمى أظهرته مزدوجاً ومعقدًا فى شخصيته ، مما جعل البطلة ترفضه ، كما اتفقت معها الكاتبة ضمنيًا فى رفضه ، وجاء ذلك على لسان «هاجر».

وبذلك نرى أن سلوى بكر قد صورت بطلتها فى هذه الرواية من الداخل سواء فى قوتها ، أو فى ضعفها ، على الرغم من وجود نوع من الافتعال فى التطورات التى تحدث فى الرواية ، حيث لايبدو أن مثل «هاجر» ، وهو اسم له أساس عبرى ـ ولو أنه مصرى ـ لاتقع فى حب أحد من كل الذين تعرضوا لها ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حتى الشاب اليسارى ، الذى أعجبت به وبأفكاره وبتضحياته ، لكنها تركته عند أول خلاف فى وجهات النظر ، وكأنها تنتظر تلك الخلافات ، لكى تفض ما بينهما ، فإدراكها ، وما يتناسب مع ميولها يشعر بأنه كاذب ، رغم أنها لم تصور ذلك فى الرواية ، وكانت حكاية ذلك الشاب تقريرية للغاية مثلها مثل بقية الحكايات التى جاءت على لسان الراوية / البطلة .

وربما كان ذلك الخلاف تبريراً لانفكاكها من تلك العلاقة ، أو أن الكاتبة ترفض اليساريين بحجة أنهم مزدوجون ، وهل يمكن أن يكون الأنموذج المختار لليسارى مزدوجًا هكذا؟ وكما قدمته هاجر ، أو الكاتبة - إذا لم يكن ثمة موقف لدى الكاتبة من مثل هؤلاء اليساريين ؟؟ أم أن فى هذا نوعًا من التعسف وتطويع للأحداث لكى تلقى الكاتبة ببطلتها هاجر فى أتون تجربتها المراهقة ، وبين أحضان يوسف ، وهو اسم عبرى أيضًا له أساس مصرى وله مدلوله التراثى .

ولا يمكن أن أعفى نفسى من التوقف أمام دلالة تلك الأسماء ، حيث الكاتبة تلقى بالعبارات السياسية هنا وهناك كعادتها فى معظم أعمالها معلنة عن تعاطفها مع تجربة عبد الناصر ، الذى أخذ من الأغنياء وقضى على نفوذ الطبقات القديمة .

لكن تلك العبارات السياسية التى وردت على لسان «نيللى زوجة» الدكتور إبراهيم ، وهى المتحذلقة كثيرة الإدعاء - كانت ضد كل ماهو وطنى ، مع تمجيدها الدائم لفترة الانفتاح - فترة حكم أنور السادات لمصر .

«تقول نيللى :

- إن سر روعة البلد الذى نزوره الآن هو أن الحكم فيه قد نجا من العسكر ، وأن الطبقات القديمة فى بلدنا كانت محترمة جداً ، لأنها تفهم فى الذوق وفى الأصول .»

والمؤكد أن تلك العبارات، لم تتضافر مع النسيج الدرامى للرواية، لكن الكاتبة تفصح فيها عن موقفها الفكرى والسياسى على لسانى بطلتيها، وبعيداً عن التعمق وراء أى دلالة تتجلى من الأسم، كما إننا نجد أن مقدمات «هاجر» لا تؤدى حتما لتلك النهاية، فالمرأة التى ترفض وهى فى سن الصبا والحيوية نداء رجال عديدين لهم مراكز مرموقة، ولم تقع فى أى تجربة أو نزوة - كما صورتها الرواية - لا يمكن أن تكون تلك نهايتها مع شاب يصغر إبنها، خاصة وأن الكاتبة تصورها كامرأة حضارية، مهتمة بمظهرها، وغير كارهة للرجال، وتتعامل معهم فى كل يوم، مما يجعل القارئ يتساءل، هل «هاجر» التى صورتها الكاتبة دراميا فى عملها تجسد الصدق فى حياتها الأول؟ أم أنها تجسد الصدق فى تجربتها الأخيرة؟ واظننى أميل إلى تصديق هاجر فى صورتها الأخيرة، مع استبعاد صورتها الأولى، فهى الأقرب للحقيقة والواقع و الضرورة.

وثمة ملاحظة هامة لا يمكن إغفالها تتجلى فى الضمائر التى استخدمتها الكاتبة، حيث نجد مرة أنها تستخدم ضمير المتكلم، وتروى الرواية على لسان «هاجر» فى فصل من الفصول، ومرة ثانية تستخدم ضمير الغائب، فتروى من خلاله، وتلقى الضوء على بعض الأحداث ولا تستكين لضمير واحد، كما أنها لم تمزج بين الضمائر داخل الفصل الواحد.

ويبقى شئ هام جداً، يمكن أن نقف أمامه حول رواية وصف البلبل، التى، انشغلت بهموم امرأة وخلجاتها الذاتية، وسلوى بكر تفتح بتلك الرواية، وبعض قصصها القصيرة، مع غيرها من كاتبات قليلات، ذلك العالم المحاط بالأسرار، الذى طالما غاص فيه الرجل، لكن من المؤكد أن تكون كتابات المرأة، بها شئ جديد، يمكن أن يوسع الرؤية الصحيحة للنفس البشرية داخل الأدب العربى.

إسماعيل صبرى

الشاعر ملاكماً

الاحتفال بمرور خمس سنوات على رحيل الأديب والشاعر الجزائرى **كاتب ياسين** اتخذ شكل مظاهرات عدة فى فرنسا فى الاشهر الأخيرة: معارض وإصدارات جديدة لأعمال غير معروفة له وعروض جديدة لمسرحياته وتجميع لأحاديثه مع نشرها فى كتب ودراسات ومقالات عديدة حول إنتاجه الأدبى وأهميته أمس واليوم...

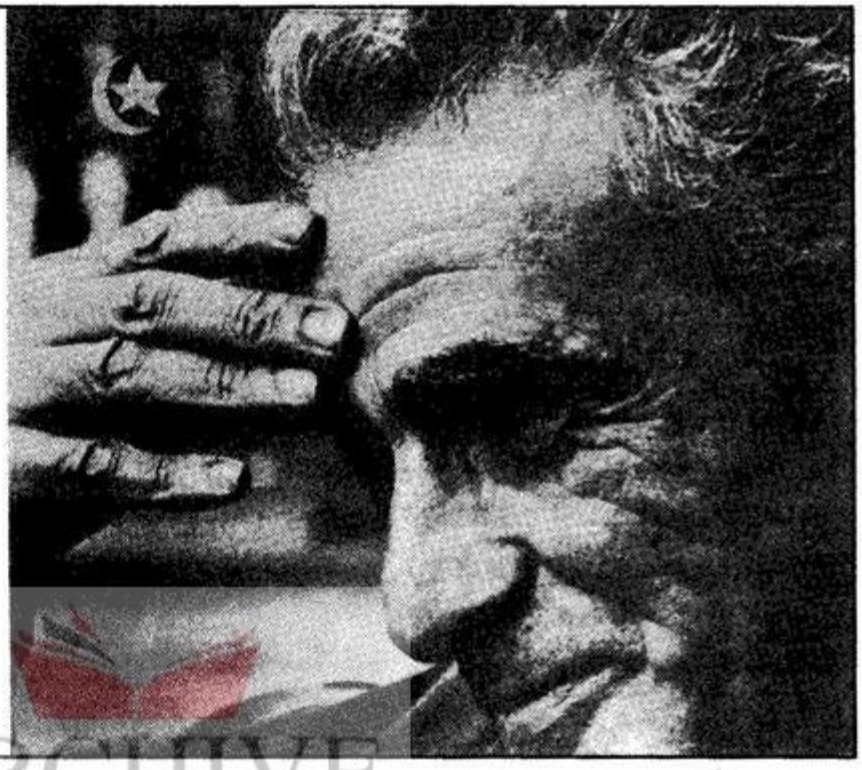
كل ذلك يؤكد أهمية المكانة التى يحتلها **كاتب ياسين** فى الأدب العالمى عامة وفى الأدب الفرنسى بصورة خاصة، رغم أنه شاعر ومؤلف مسرحى وروائى كتب بلغات ثلاث فى مراحل مختلفة من حياته، هى الفرنسية والعربية العامية الجزائرية ولغة البربر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد ظهر **كاتب ياسين** (١٩٢٩ - ١٩٨٩) على الساحة الأدبية فى خضم حرب الاستقلال وكان لدى الكثيرين رمزا للمثقف الذى يرفض الخنوع فى مواجهة الإحباطات التى ولدها حكم جبهة التحرير الوطنية بعد الاستقلال.

فقد كان **كاتب ياسين** يفصح دائما عما يفكر فيه وما يؤمن به حتى لو كان ما يقوله - بل خاصة إذا كان ما يقوله - يسهم فى تحطيم الأفكار والمعتقدات السائدة الجامدة، كما نادى دائما باحترام حرية الفكر ودافع عنها بقوة ليجسد صورة الفنان الثورى فى الجزائر الجريمة الممزقة.

ورغم مرور خمس سنوات على رحيل **كاتب ياسين** عن عالمنا، فإن الرؤية الأدبية التى أبدعها هذا «الموقظ للضمائر» والمدافع العنيد عن الحرية والكاتب الملتزم الذى سعى دائما لمطابقة أفعاله مع أقواله، مازالت تؤثر - وستؤثر لفترة طويلة - على الإنتاج الأدبى والثقافى فى الجزائر، وبصورة أوسع فى المغرب العربى.



كاتب ياسين (١٩٢٩ ـ ١٩٨٩).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولكن ربما كان أكثر ما يلفت الانتباه فى إرث **كاتب ياسين** هو تأثيره اليوم، فى الجزائر التى تمزقها الحرب الأهلية، فإن التساؤل حول الجذور والهوية، حول السلطة والقمع، حول مفهوم الحرية ـ وهو التساؤل الذى يشكل جوهر العالم الأدبى **لكاتب ياسين** ـ يصبح اليوم ملحاً ومعاصراً بقوة غير عادية.

*

وتبرز من بين الإصدارات الأخيرة والجديدة التى تأتى فى إطار الاحتفال بذكرى **كاتب ياسين**، مجموعة من الأحاديث نشرت فى كتاب صدر عن دار جاليمار للنشر تحت عنوان «**الشاعر ملاكماً**».

وفى هذه الأحاديث المختارة والمطولة، يتحدث **كاتب ياسين** عن كل شئ عن طفولته ونمو وعيه السياسى، رغم أنه شب بين الفرنسيين عاشقا للغة الفرنسية، يتحدث عن المنفى والبؤس والوحدة وعن الصداقات ومشاعر الكرم عن لحظات السعادة والضحكات العالية.. عن العالم بأسره بقبحه وجماله.. ولأن حياة **كاتب ياسين** وأعماله، كما رواها هو عبر أحاديثه العديدة، هى قصة الجزائر، فإن هذا الكتاب الممتع يلقى أضواء جديدة على واقع الجزائر اليوم. وكما كان يقول: «**الثورة الجزائرية مأساة، وهذا هو ما اكتبه**» ولكنها مأساة بالمعنى الذى حدده المخرج المسرحى **جان مارى سورو** الذى أخرج العديد من مسرحيات **كاتب ياسين**

«إن التراجيديا عند **سوفوكليس** هى إزالة الأقنعة وتعرية القدر، أما عند **كاتب ياسين** فهى تعرية الإنسان وكشف دوره فى تاريخ العالم».

وفى مواقع عدة من الأحد عشر حديثاً التى يضمها الكتاب، يصرح **كاتب ياسين** بأنه «شاعر»، وبالطبع فالأمر لديه لايتعلق بنوع من الحذلقة أو الإعلان عن موقف هروبى فالشعر بوصفه هروباً من الواقع هو ما رفضه كاتب كبير مثل **جان جيتيه** من قبل **كاتب ياسين**. فالروائى الفرنسى الشهير، المتمرد الذى عاش حياته هائما، يرى أن التمرد يتحول إلى ثورة: «عندما يكتسب طابع الاستمرارية والهيكلية ويتوقف عن كونه مجرد نفى شعرى ليصبح تأكيداً سياسياً». أما **كاتب ياسين** فقد رفض طوال حياته الاختيار بين نموذجين: الالتزام الثورى أو العزلة الرائعة للأديب والشاعر... «فالشاعر» عند **كاتب ياسين** «يقوم بثورته داخل الثورة السياسية، فهو فى قلب الاضطراب والفوران العام، يؤجج فوضاه الأبدية.. فالشاعر هو الثورة فى الحالة المجردة وهو الحياة ذاتها فى حالة تفجر دائم»

وهذا الحوار الجدلى والاستقطاب الخصب تلخصه عبارته الشهيرة «**فى داخلى يصارع الشاعر المناضل ويصارع المناضل الشاعر**»، فالشاعر يواجه معضله إذا أراد كما فعل **كاتب ياسين** - أن يُبقى بداخله على التمرد والشعر، وعلى الحركة والثورة، أى إذا أراد أن يبقى ذاته فى الوقت نفسه الذى اختار فيه أن يقتسم مصير شعبه. ولعل هذا أيضا هو سبب المقارنة المذكورة لدى كاتب **ياسين** بين الشاعر والملاكم، فالشاعر كالملاكم لابد أن يكون مستعداً لأن يتلقى الضربات بنفس القدر، إن لم يكن بأكثر مما يكيلها.

*

وحياة **كاتب ياسين** وعمله الأدبى يختلطان تماماً بتاريخ الجزائر المعاصر واختلاجاته المتلاحقة. ففى وقت مبكر وهو فى السادسة عشرة من عمره اصطدم بوحشية الاستعمار الفرنسى فى أثناء القمع الدامى لمظاهرة سطيف فى ٨ مايو ١٩٤٥ وفى أعقابه، عندما قبض عليه وأودع السجن ومعسكرات الاعتقال، وتعرض لعملية إعدام وهمية رمياً بالرصاص ثم عرف المنفى بكل مايعنيه من عمل شاق وابتعاد عن الأهل وبؤس وفقر.

ولكن سرعان ما استأنف نضاله بقوة من أجل استقلال بلاده، ولكن هذه المرة فى «**فم السبع**» كما كان يسمى فرنسا حين اقتنع، بضرورة أن يكتب بالفرنسية ليقول للفرنسيين بأنه ليس فرنسيا، ولكنه سرعان ما أدرك أيضا الانقسامات التى تنخر فى جسد المقاومة الجزائرية.

ولم تؤثر الشهرة العالمية التى حققها **كاتب ياسين** بعد صدور «**نجمة**» - أشهر رواياته وأهمها - فى عام ١٩٥٦ و «**دائرة الانتقام**» فى عام ١٩٥٨ فى التزامه بالنضال السياسى لبلاده.

ومع استقلال الجزائر فى عام ١٩٦٢، سرعان ما أصابت خيبة الأمل **كاتب ياسين**. وقد كانت مقالاته فى صحيفة «الجزائر الجمهورية» مصدر متاعب بالنسبة له، لأنها لم تكن تلقى استحسان السلطة الجديدة التى كانت فريسة صراعات داخلية محتدمة وكانت ترفض كل معارضة أو انتقاد خارجى. وقد أدى ذلك إلى طرده ونفيه، وهو النفى الذى استمر عشر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سنوات صدرت له خلالها عدة أعمال هامة منها «المضلع النجمى» (١٩٦٦) وهى الرواية التى تعد استمراراً لرواية «نجمة» ومسرحية «الرجل ذو الصندل المطاطى» (١٩٧٠) وهى المسرحية التى تضمنت انتقاداً لما اعتبره كاتب ياسين تُوجهاً انغلاقيا «عربيا إسلاميا» تتبناه الحكومة الجزائرية.

ويبقى عام ١٩٧٠ فى حياة الشاعر الجزائرى العام الذى شهد بداية ما أسماه البعض «مسيرة الصمت الطويل». وهو الصمت الذى قد يبدو مفارقة، عندما يؤكد كاتب ياسين بأن الاعوام ١٩٧٠ - ١٩٨٧ هى الأعوام التى استطاع فيها أخيرا أن يتواصل مع الشعب، وأن يقول له شيئا محدداً، وهو أمر على قدر كبير من الأهمية بالنسبة للشاعر، فطالما عانى من غياب هذا الحوار بينه وبين الشعب. فهو إذا كان يقرن الشاعر بالملاكم، ذلك لأنه «يوجد فى الجزائر هذا الاندفاع الحماسى الذى يأتى من أعماق الجماهير، هذا التطلع إلى النور الذى يجعلها تحمل الشاعر عاليا على الأكتاف وتساعده وتشجعه كما تشجع الملاكم أو لاعب الكرة».

«ولكن إذا كان اسمى معروفاً كاسم لاعب كرة او الملاكم المعروف او النجم اللامع، فإن كتبى لاتقول شيئا محدداً للشعب لأنه لم يقراها».

وهكذا فى هذه الفترة بين أعوام ١٩٧٠ و ١٩٨٧، وفى ظل ظروف شديدة الصعوبة من الفقر ورقة الحال، وتحت التهديد المستمر لرقابة السلطة من ناحية، والإسلاميين من ناحية أخرى، أبعد كاتب ياسين إلى بلدة سيدى بلعباس، ولكنه نجح فى أن يتواصل مع الجزائريين «ويعوض - على حد تعبيره - عشر سنوات من المنفى بعشر سنوات من الوجود»، وذلك من خلال إدارته لفرقة مسرحية تمكنت من تعريف الجزائريين بتاريخهم وبلغتهم العامية فى مواجهة الذين يحنون إلى عصر الاستعمار والذين يدعون إلى التعريب الإجبارى المنفصل عن واقع الجزائر.

وتعرض أحاديث «الشاعر ملاكماً» والتى تمتد من ١٩٥٨ (عامين بعد صدور «نجمة») وحتى عام ١٩٨٨ - أى قبل وفاته بعام فى «فم السبع» فى مدينة جرينوبل الفرنسية فى أكتوبر ١٩٨٩، لمسيرته وآماله وإحباطاته وغضبه وحماسته وتطوره عبر مراحل تفاعل فيها دائما مع معشوقته و«نجمته» أى الجزائر وشعبها، باعتبارها الشخصية الرئيسية للتاريخ ولإنتاجه الأدبى... فالأعمال الأساسية لكاتب ياسين تتمحور حول «نجمة»، وامتدادها الروائى «المضلع النجمى» هى التى ينسج خلالهما مأساة شعب ومصير كاتب وولادة أمة وبزوغ عالم أدبى.

«فى البدء، كنت أتعامل مع عدد من الشخصيات تتطلب القدر نفسه من الاهتمام، وجميعها كانت لوجوه غير معروفة للجزائر، لا علاقة لها بوجه الجزائر كما نراه عبر الأنباء والأحداث الجارية. ولكن وجوه الجزائر الأسطورية هى فى الوقت نفسه وجوه الحياة اليومية بكل واقعيتها.. ورغم ذلك فإن شخصية من الشخصيات طغت شيئاً فشيئا على الجموع وكانت بالمصادفة امرأة، أو بالأحرى ظل امرأة، وهكذا وقعت شخصياتى جميعها، كما وقعت أنا نفسى تحت أسر «نجمة»،... «نجمة» هى روح الجزائر الممزقة منذ الأصول دمرتها الأهواء ومشاعر الحب والامتلاك التى لاتقبل المشاركة».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رسالة بوزنان

«بولندا»

هـ. ع.

مالطه ٩٤ ـ مهرجان مسرحى جديد

«مالطة ٩٤» مهرجان مسرحى انعقدت دورته الرابعة فى مدينة «بوزنان» الواقعة فى وسط أوروبا تربط شرقه بغربه.

اشترك فى هذا المهرجان ما لا يقل عن خمس عشرة دولة معظمها من أوروبا. وقدمت بعض الدول عددا من العروض من المشاركة، والرئيسية وعلى الرغم من أن العروض الممثلة لهذه الدول اتسمت بطابعها التجريبى الباحث عن صيغ جديدة ومفاهيم تبحث للمسرح عن أراض لم تكتشف بعد، إلاّ أن هذه العروض المشاركة كانت أهم ما تميز به هذا المهرجان، برؤاه المتعددة المتسمة بالجدة والقوى الإبداعية المكتشفة.

وتأتى أهمية العرض المسرحى الهولندى «وورمان» الذى قدمته الفرقة التجريبية «تراجيكت» من أنه يحاول من جديد إعادة اكتشاف بعض

غلاف البرنامج المطبوع لعروض المهرجان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٦ ـ مشهد من مسرحية «بهذا الحطام أقمت حطامي» التي قدمتها الفرقة الإيطالية «هيرونيمو» بالمهرجان.

٢ ـ مشهد من مسرحية الفرقة الألمانية (تياترو بلاوهاوس).

ARCHIVE

مفردات العرض المسرحي، ومن أهمها على الإطلاق «الفراغ» أو ما يطلق عليه بشكل شائع بالفضاء المسرحي، ومحاولة إبداع بنية معمارية تستكشف هذا الفراغ المسرحي، وتحاول تشكيله وفقا لرؤية عبثية يائسة تشاهد عالم الإنسان بمنظور غير متفائل،، تؤكد فيه هذه الرؤية أن السيطرة فى عالمنا هى سيطرة «الحيوات» الأخرى التى تعيد العالم وتحيله إلى بداياته الأولى وإلى أشكاله البدائية عندما كانت هناك مخلوقات شائهة تحكّمتْ فى العالم وسيطرت عليه قبل أن تظهر التباشير الأولى للوجود الإنساني، مما يجعلنا ـ باعتبارنا مشاهدين ملاحظين ـ نستشعر رغبة ملحة من المخرج السينوغرافى المعمارى معاً، إسقاطه الفنى الفكرى غير المباشر على عصرنا، وتصبح رؤيته نذيراً لما ينتظرنا فى المستقبل بعد ما وصلتْ حضارتنا إلى طريق مغلق.

ولأن هذه الرؤية السوداوية القاتمة لاتزال تخيم على قلوب الأوروبيين وأرواحهم؛ فإننا نشاهد تأثرا بها لا يزال يمثل جزءا رئيسيا من إلهامات الفنانين الأوربيين.

أما العروض المشاركة فهى ـ فى رأيى ـ أبرز نتاجات هذا المهرجان، مع أن دورها لا يتعدى حدود المشاركة، ولا يصل إلى أطر التمثيل الرسمى للدولة المساهمة فى المهرجان. ولو تتبعنا الموضوعات الرئيسية والأفكار والموتيفات السائدة لهذه العروض المشاركة، لتبيّنت لنا فكرة جوهرية مشتركة تربط ما بين

هذه الموضوعات والعروض. إنها قيمة الحزن البشرى النبيل، والقلق الدائم على المصير الإنسانى.

أما التشيك، فقد اشتركوا بفرقة مسرح نو ڤوجو فرونتا، وقد بدأت هذه الفرقة نشاطها الفنى عام ١٩٩٣، أى منذ عام واحد فقط فى (سانتا بترسبورج) المدينة التشيكية المعروفة كونها شخصان هما: **إيرا أندريفا** وهى روسيّة الأصل، **واليش ياناك** - تشيكى الأصل.

وقد قدمت هذه الفرقة التجريبية ثلاثة عروض مسرحية حتى الآن، وبعضا من العروض المرتجلة.

الموضوع الرئيسى للعرض المسرحى المشارك فى هذا المهرجان وهو «أريميا دوراك» تنبع فكرته من جملة سطرها «رابليه»: «لقد حلمت بهذا كثيراً، لكننى لم أفهم من ذلك شيئاً. فالفنانان اللذان كونا هذه الفرقة الصغيرة متعطشان للتعبير عن قلقهما الدائم المنبعث من ذلك الذى يسود اليوم عالمنا.

مشهد من مسرحية الفرقة الفرنسية (سيريكلوم) وعنوانها «مارش المنهزومين».

ومن ألمانيا اشتركت فرقة «تياتير بلا هاوس»، وقد قدمت هذه الفرقة العرض المسرحى، «حان الوقت للإيمان ويعود إنشاء هذه الفرقة إلى الممثلة **سينجريد كارناث**، التى اشتهرت بأدوار المهرجين، ومعها الممثلة والفنانة الموسيقية **ميشيل ستاهميللر**. فالعروض المسرحية التى تبدعها هذه الفرقة تقوم فى جوهرها على أسس تدريبات الجسد والصوت والتخيلات الانفعالية.

أما العرض المسرحى «حان الوقت للإيمان» فهو تمثيل واضح لأفكار مبدعية ورؤاهم، التى مثلت الإنسان العصرى، خاصة الجماعات الإنسانية التى لا حول لها فى عصرنا الحالى، وهى تواجه القهر والعنصرية، برؤية مثالية عاجزة.

وقد شاركت من فرنسا فرقتها التجريبية «**سيريكلوم**»

وقدمت هذه الفرقة العرض المسرحى «**سيرة المهزومين**» وهو واحد من العروض الكثيرة المتعددة التى شاركت بها فرنسا بفرقها المسرحية الأخرى فى هذا المهرجان المسرحى الكبير. وقد اشترك لاعب الأكروبات **كريستوف** وكذلك الممثل والمخرج **جان مارس ڤيڤير** ليبدعا معا عروضا مسرحية تستلهم وقائعها الحقيقية من مسرح الشارع. وقد تدرب الممثلون عاما كاملاً تدريبات شاقة، منحتهم القدرة والتمكن فى فنون الأكروبات، وذلك بعد قيامهم بهذه التدريبات على أيدى المتخصصين بمدرسة «السيرك» الفرنسى فى باوون.

ويتحدث العرض المسرحى عن قصة الوقائع الحياتية التى مرّتْ بكارل ڤالنتين، الذى كان مهرج الملك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفنان الكباريه، ويقود «المهرجُ» بشكل ساخر، الإمبراطور غير المستفيق من غيبوبته، ويقود معه العرض المسرحى المؤدّى بواسطة أربعة من لاعبى السيرك. ومع استمرار العرض تنبعث منه بشكل متزامن مع الأحداث، قضايا ومشاكل جديدة على المستويين الحياتى والفنى.

وقد اشتركت الولايات المتحدة الأمريكية بفرقتها التجريبية «بيجات» الأمريكية الفرنسية، وهى جماعة من الممثلين المحترفين، وممثلى الدمى، بالإضافة إلى مشاركة بعض الفنانين السينمائيين ولاعبى السيرك والموسيقيين والراقصين. وقد أنشئت الفرقة عام ١٩٩٢. كان أول عرض مسرحى لها هو «سام»، وهى مسرحية استلهمت حوادثها من حياة **صامويل بيكيت** وإبداعاته المسرحية. وقد لقى العرض المسرحى نجاحا كبيرا فى مهرجان «أدنبرج» عام ١٩٩٢. أما العرض المسرحى «لا اكويليبر» فيعتمد على رواية «إنسان الضحك» **لفيكتور هيجو**، ويستمد مادته كذلك من الفيلم الإيطالى ذائع الصيت «لاسترادا» للمخرج السينمائى العبقرى الراحل **فيدريكو فيلليني**. وتدور رؤية العرض حول ذلك الصبى الضاحك إلى الأبد، الذى عشق فتاة عمياء - ترى روحه الداخلية. ولأنه يريد منها أن تعجب به، فإنه يتغير ليغدو قاسيا قسوة غبية تقهر الفتاة، بعد أن يرغمها بواسطة الحيلة - على أن تستعيد بصرها، كى ترى بعيونها المستعادة قساوة هذا العالم الذى تحيا فيه بحضارته الشائهة.

وقد شاركت بولندا كذلك فى هذا المهرجان بفرقتها المسرحية «بيرفورمار» وهى مجموعة من الفنانين الموسيقيين الجوالين والفنانين التشكيليين والراقصين. وقدمت هذه الفرقة أول أعمالها فى نادى «الجاز» - [كوش] بمدينة زاموشيث البولندية عام ١٩٨٣. وجوهر عروض هذه الفرقة هو الوقوف بالمرصاد ضد أطر المسرح التقليدى بواسطة لقطها للأدب من مكونات عروضها المسرحية والتخلص بشكل نهائى من فنون الإخراج والسينوغرافيا الثابتة. إن العرض المسرحى الذى قدمته الفرقة تحت عنوان «أمريتا» هو كتابة الأحداث المسرحية التى تحدث بشكل متسق مع ما يحدث فعليا فوق الخشبة. و«أمريتا» عرض مسرحى يقوم بتثبيت الإيماءات ورصدها، وتوثيق لفن الجرافيك المتخلق من أجساد الممثلين التى تستثيرها الموسيقى فى أثناء تحلّق الأحداث المسرحية وتواليها.

ARCHIVE